

UNIVERSITÉ DE GENÈVE
SECTION DE LANGUE ET
LITTÉRATURE FRANÇAISES

FACULTÉ DES LETTRES

LA QUESTION DU SUJET

*UN ASPECT DE LA MODERNITÉ
POÉTIQUE EUROPÉENNE*

T. S. ELIOT - PAUL CELAN - YVES BONNEFOY

THÈSE

PRÉSENTÉE À LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE
POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR ÈS LETTRES

par

John E. JACKSON

de

Lausanne

Thèse n° 216

1976

ÉDITIONS DE LA BACONNIÈRE, NEUCHÂTEL

1978

UNIVERSITÉ DE GENÈVE
SECTION DE LANGUE ET
LITTÉRATURE FRANÇAISES

FACULTÉ DES LETTRES

LA QUESTION DU SUJET

*UN ASPECT DE LA MODERNITÉ
POÉTIQUE EUROPÉENNE*

T. S. ELIOT - PAUL CELAN - YVES BONNEFOY

THÈSE

PRÉSENTÉE À LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE
POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR ÈS LETTRES

par

John E. JACKSON

de

Lausanne

Thèse n° 216

ÉDITIONS DE LA BACONNIÈRE, NEUCHÂTEL

1978

La Faculté des lettres, sur le préavis d'une commission composée de MM. les professeurs Jean Rousset, président du jury, George Steiner, directeur de thèse, Georges Poulet, juré (Paris), Gregory T. Polletta, juré, Bernhard Böschenstein, juré, autorise l'impression de la présente thèse, sans exprimer d'opinion sur les propositions qui y sont énoncées.

Genève, le 21 juin 1976.

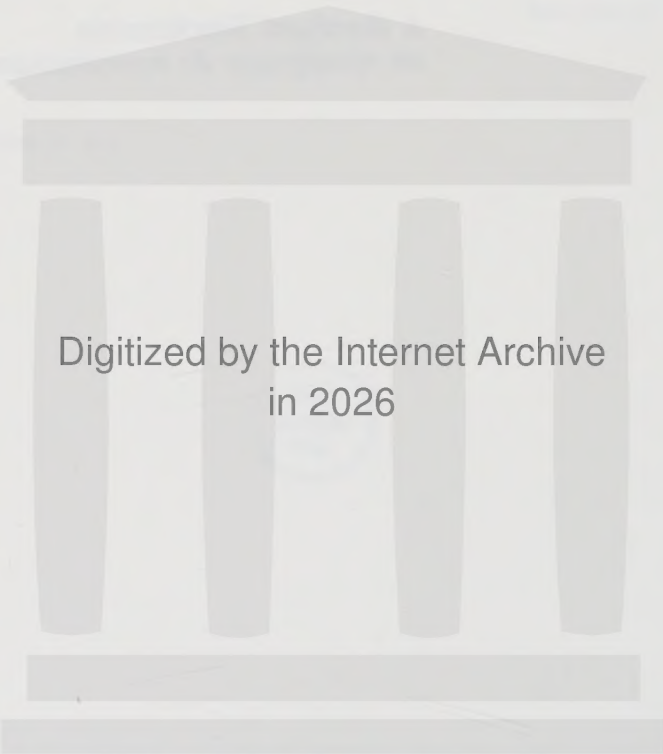
Le doyen :
Jean-Claude Favez

Thèse n° 216.



© 1978 by les Editions de la Baconnière, Neuchâtel (Suisse)
ISBN 2-8252-0006-9

*A Bernhard Böschenstein
en témoignage de reconnaissance*



Digitized by the Internet Archive
in 2026

AVANT DIRE

Enterrée jusqu'au cou, la tête immobile, la parole aussi pauvre que discontinue, heureuse cependant d'avoir entendu prononcer par Willie le diminutif de son nom et s'extasiant dès lors dans un mouvement d'emphase dérisoire à propos de ce « beau jour encore que ça aura été »¹, Winnie, l'héroïne de la pièce de Beckett ne met pas tant fin, au terme de son long monologue, à quelque mise en scène de l'absurde qu'elle ne conclut, dernier surgeon parodique de la métaphysique du *moi*, une tradition dont son corps presque entièrement disparu indique l'extrême réduction. Au-delà de ce qui fut l'attente de Godot, la voix qui s'élève de ses lèvres quinquagénaires témoigne en effet, et jusque dans le silence final, de l'implication réciproque de la littérature et du sujet.

C'est l'objet du présent travail que d'analyser cette implication, constitutive à nos yeux d'une des tendances fondamentales de la modernité poétique. La « crise » qui affecte les personnages de Beckett n'est, en ce sens, qu'une des illustrations les plus radicales d'un phénomène littéraire dont la poésie représente à son tour un cas privilégié : forme élective du discours à la première personne, il était naturel qu'elle dessine, plus que tout autre, le lieu de manifestation des difficultés, mais aussi des aspirations du *moi*².

Winnie, nous venons de le dire, prend son relief d'une histoire qu'elle totalise, et achève, à sa façon. Une histoire qu'on peut faire remonter au

¹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris, Ed. de Minuit 1963, p. 88.

² C'est là déjà, comme l'on sait, la définition de Hegel : « In der Lyrik (...) befriedigt sich das Bewusstsein, sich auszusprechen und das Gemüt in der Auesserung seiner selbst zu vernehmen. » Cité par Karl Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich*, Berlin 1970, p. VIII. Que cette détermination de la poésie comme « lyrique », c'est-à-dire comme centrée par un *moi*, s'étende, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, à la poésie en général trouve son sens dans le mouvement même que ce livre se propose de retracer.

moins jusqu'à Jean-Jacques Rousseau comme à son premier moment d'absolu, et qui se trame justement, pour l'essentiel, de la rencontre de l'écriture et du *moi*. Ce n'est pas toutefois le propos de ce livre que de retracer cette histoire. Ce que nous voudrions plutôt, après avoir circonscrit brièvement les trois œuvres où, selon nous, sa problématique se constitue le plus explicitement pour le mouvement poétique, les œuvres de Baudelaire, de Rimbaud et de Mallarmé, c'est tenter de montrer à quel point trois œuvres poétiques majeures du XXe siècle, celles de T. S. Eliot, de Paul Celan et d'Yves Bonnefoy ont pris corps à l'intérieur de ce mouvement. Sans doute, ces trois œuvres n'épuisent pas, de loin, le champ de la modernité. Elles ne l'éclairent pas moins, cependant, chacune à sa façon, de la vive lumière de leur qualité de témoins décisifs.

INTRODUCTION

La question du sujet: articulation théorique

Le projet de ce livre n'est pas taxinomique. Il ne répertorie pas les formes de la modernité¹. Son propos est plutôt de situer quelques-uns des présupposés et des horizons qu'elle se donne. Plus que de dresser un catalogue de certaines formes littéraires, ce travail voudrait aider à répondre à quelques questions fondamentales, telles que: comment, dans la poésie moderne, passe-t-on de la réalité au poème ou du poème à la réalité? Que faut-il entendre par celle-ci? Quelles sont les étapes, les formes, les buts des médiations? Et, s'il est vrai que c'est toujours un sujet qui est l'opérateur du passage, quel est – ou plutôt quels sont – le(s) statut(s) du sujet?

Ces questions, comme l'on voit, sont nombreuses. Elles sont difficiles aussi: à la mesure, en tout cas, des difficultés rencontrées par la poésie elle-même. Loin d'être univoques, il est probable qu'elles ne puissent recevoir de réponses que singulières. Le paradoxe constitutif de toute théorie littéraire, en effet, est qu'elle est, par définition, une théorie des exceptions. Cela est vrai de la poésie moderne en particulier qui, plus qu'aucun autre genre littéraire, fait fond sur une irréductible spécificité. Et pourtant, si différentes soient-elles et soient les réponses qu'elles donnent, les tentatives poétiques modernes se laissent, sinon unifier, du

¹ Sur le concept de modernité en tant que tel, Cf. A. Marino, «Le moderne et l'évolution de la conscience littéraire», *Diogenes* 77, 1972, p. 111-132. On rappellera aussi en tête de ce travail les deux grandes synthèses de Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Corti, 1929 et de Hugo Friedrich, *Struktur der Modernen Lyrik*, Hambourg 1956.

moins ramener pour une part à un faisceau de questions communes. Parmi celles-ci, la question, à notre avis centrale, du sujet.

Comme nous aurons à le constater, cette question est de part en part déterminée. Née de l'histoire², elle y retourne, nous le voyons aujourd'hui, pour s'éteindre ou renaître, à tout le moins pour se transformer. Loin d'être une fatalité inhérente à l'acte poétique, elle occupe, par rapport à lui, une place qu'il faudra tenter de préciser: la poésie n'a pas toujours été une fonction directe du *moi*, ni encore moins le lieu d'auto-constitution de ce *moi*³.

Avant d'en venir à l'aspect diachronique de ce problème, il est toutefois nécessaire d'affronter une première difficulté sur le plan de la théorie. Dès lors, en effet, que nous n'allons cesser de parler, tout au long de ces pages, du sujet, la question s'impose de définir au préalable ce qu'il faut entendre par là. Qu'est-ce qu'un sujet? Pour être immédiate, la réponse à cette question est en même temps complexe. Dire qu'un sujet, c'est un *moi* ne fait que différer la même question. Car qu'est-ce qu'un *moi*? Un individu? Un concept? Une fonction grammaticale? Si l'identification de la fonction subjective ne pose pas trop de problèmes, il n'en va pas de même pour son statut.

Il est possible que la réponse à cette question échappe à toute tentative de catégorisation stricte. Possible que le statut que nous cherchons à définir ne se donne que sur un mode qui interdise d'en fixer une définition autre qu'ambiguë ou paramétrique. Possible, même, que la modalité du subjectif se dérobe aux catégories qui, dans le langage, commandent à la notion même de définition. Dire *je* n'est pas un acte de locution comparable aux autres énoncés du langage, c'est, en effet, s'approprier et orienter à la fois l'ensemble de celui-ci, en l'actualisant à un niveau en quelque sorte antérieur à celui des définitions.

La conjonction que nous venons d'opérer entre le *moi* et le langage n'est pas le fait du hasard. Si elle ne s'y limite pas, la subjectivité – ce serait là un des acquis épistémologiques majeurs de ces cinquante

²Sur la dimension épistémologique de cette question, Cf. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard 1966 et notamment le chap. IX, p. 314-354.

³Cette place a été définie, au niveau de la terminologie critique, par rapport à ce que les germanistes nomment «das lyrische Ich» par Karl Pestalozzi, *Op. cit.* et Kaspar H. Spinner, *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Francfort 1975, p. 1-26. L'expression même de «lyrisches Ich», qu'on doit à Margarete Susman, remonte à 1910.

dernières années – se découvre toujours en corrélation avec ce dernier : c'est par le langage que se donne la notion même du sujet. Comme le dit Benveniste dans un article fondamental : « Nous n'atteignons jamais l'homme séparé du langage et nous ne le voyons jamais l'inventant.

Nous n'atteignons jamais l'homme réduit à lui-même et s'ingéniant à concevoir l'existence de l'autre. C'est un homme parlant que nous trouvons dans le monde, parlant à un autre homme, et le langage enseigne la définition même de l'homme.⁴ » et un peu plus bas : « La réalité à laquelle il (= le *je*) renvoie est la réalité du discours. C'est dans l'instance du discours où *je* désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme « sujet »⁵. » Une telle définition ne résout cependant pas encore notre question du statut du sujet. La réduction de cette notion à son affirmation linguistique (« *je* est l'individu qui énonce la présente instance du discours contenant *je* »⁶) laisse en effet ouverte la question du degré de réalité à lui accorder. Comment départagerait-on de cette manière le *je* d'un acte d'énonciation opéré par une personne réelle du *je* d'un poème écrit à la première personne ? Où tracer la ligne de démarcation entre langage de fiction et communication directe ? Rien de ce que Benveniste avance ne permet de répondre à ces questions. Or s'il est vrai qu'il n'y a aucune différence *grammaticale* entre la mise en œuvre du *je*, disons, par Don Quichotte et par moi, il est évident que je ne suis pas de la même nature que Don Quichotte. La question du statut reste posée.

En vérité, les définitions de Benveniste demandent à être complétées de deux côtés. Car s'il est vrai, d'une part, que le pronom *je* est le *mode* par lequel un sujet peut s'affirmer linguistiquement, ce mode ne préjuge en rien de la possibilité même, préexistante au langage, de s'affirmer en lui. S'il faut une forme grammaticale au sujet, il faut aussi, pour que cette forme devienne acte, la possibilité extralinguistique de son affirmation. L'articulation sémiologique de la question du sujet n'éluide pas sa dimension phénoménologique. Comme le dit Paul Ricoeur dans un

⁴ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris Gallimard 1965, p. 259 et plus généralement toute la section intitulée « L'homme dans la langue », p. 225-285.

⁵ *Ibid.*, p. 262. Cf. déjà dans un autre ordre de pensée Martin Buber : « Ich sein und ich sprechen sind eins ». *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg, Lambert-Schneider 1965, p. 8.

⁶ Benveniste, *Op. cit.*, p. 252.

article qui est un modèle de clarté : « La position *je* et l'expression *je* sont contemporaines ; mais l'expression *je* crée aussi peu la position *je* que le démonstratif *ceci* ne crée le spectacle du monde vers lequel pointe l'indicateur déictique⁷ ». La complexité de la question du sujet naît précisément de sa nature à la fois linguistique et extralinguistique.

Cela d'autant plus qu'une fois cette dimension phénoménologique reconnue, la dialectique du sujet se complique de son autre terme essentiel. Dès lors, en effet, qu'il faut un sujet extralinguistique pour actualiser le sujet du langage – et qu'en d'autres termes, leçon qu'il ne nous faudra plus perdre de vue, la nature de signe (linguistique) du *je* est reconnue insuffisante – la mise en œuvre du pronom se découvre comme relais de ce *projet* qui, dans le pacte intersubjectif, lie les interlocuteurs devant le *réel*. Si l'acte de l'énonciation permet l'émergence de la subjectivité dans le monde, cette subjectivité n'a de sens, inversement, que par rapport à ce dernier. Dire *je*, c'est, autant que m'adresser à *toi*, prendre le monde pour objet dans l'acte d'allocution. « Le langage n'est pas plus fondement qu'il n'est objet ; il est médiation ; il est le médium, le « milieu » dans quoi et par quoi le sujet se pose et le monde se montre⁸. » D'où Ricoeur peut déduire une formule qui constitue à nos yeux l'une des meilleures approches de notre question : « *Le sujet, en effet, c'est ce qui a référence à soi dans la référence au réel*⁹. »

D'une certaine façon, le but de tout notre travail sera de vérifier la justesse de cette formule, en en suivant le devenir. Mais au prix d'un détour. Le détour nécessaire à toute tentative d'établir une homologie stricte entre un sujet philosophique et un sujet poétique, homologie qui ne peut s'effectuer qu'à la condition de respecter le niveau propre et le mode spécifique de l'auto-affirmation de ces deux *je*.

Dire que le sujet « c'est ce qui a référence à soi dans la référence au réel » est peut-être vrai de toute subjectivité. Mais s'il est vrai aussi que

⁷ Paul Ricoeur, « La question du sujet : le défi de la sémiologie », *Le Conflit des interprétations*, Paris, Le Seuil 1969, p. 252. Cf. aussi les développements de Philippe Lejeune au premier chapitre de *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil 1975, p. 19 sq.

⁸ Ricoeur, *Op. cit.*, p. 252.

⁹ *Ibid.*, p. 253. A quoi il faudrait ajouter toutefois « et dans la relation à autrui. » La dimension du *je* n'est pas séparable de celle du *tu* avec qui et devant qui elle se fonde, Buber l'a amplement montré. Cf. aussi dans la même perspective Emmanuel Levinas, *Difficile Liberté*, Paris, Albin Michel, 1963, p. 19.

cette double référence s'effectue par la médiation du langage, on se heurte tout de suite à une question. Que devient, en effet, cette médiation dès lors que, comme dans toute œuvre littéraire véritable, et dans la poésie moderne en particulier, le langage a cessé d'être ce pur « médium » que Ricoeur voyait en lui ? Ou, pour poser la question en d'autres termes, que devient la notion de sujet dans un langage qui ne vise le réel qu'en se visant d'abord lui-même ? Tout se passe en vérité comme si le milieu de l'affirmation du sujet, le langage, devait se voir appliquer, quand il devient littéraire, la même formule que Ricoeur dégage à propos du sujet : le langage littéraire, poétique en tout cas, est aussi « ce qui a référence à soi dans la référence au réel ».

A reposer maintenant la question de la définition du sujet poétique, il est possible de préciser deux points. Le premier, c'est que l'identité de ce sujet est un effet direct des lois linguistiques, rhétoriques et poétiques, en un mot, littéraires qui ont présidé à sa naissance et qui le séparent de l'empirie. Chaque fois que nous aurons à traiter d'un *je*, la question se posera, en conséquence, d'analyser sa genèse formelle. Le second, c'est que si manifestement signalétique puisse-t-il être, ce sujet n'en demeure pas moins aussi – au-delà des réductions et des transformations qu'il a pu subir par rapport à une origine empirique – cette « référence au réel » – à un réel sans doute transformé comme lui, mais dans le même rapport, selon la même « raison » – que Ricoeur voyait en lui.

Que le sujet soit cette ambiguïté – à la fois signe et hors-signes, signe et référence, et cela dans l'unité dialectique d'une fonction tout ensemble poétique et existentielle –, d'une certaine façon la poésie moderne est là pour en témoigner. Car si cette question existe au niveau propre d'une articulation épistémologique, celle-ci n'est devenue possible, à l'inverse, que sur le fond d'une histoire qui l'a constituée. Cette histoire, c'est l'histoire de ces cent cinquante ou deux cents dernières années – dont le devenir littéraire est inséparable. L'histoire de la naissance, de la gloire et de l'effacement de la notion littéraire d'individu. Une histoire qui commence avec ce grand phare qu'aura été Jean-Jacques Rousseau et dont certains signes laissent penser qu'elle s'achève aujourd'hui. Pour ce qui est de la poésie, cette histoire, c'est là notre thèse, trouve ses trois grands moments originaux dans les figures exemplaires selon nous de Baudelaire, Rimbaud et de Mallarmé.

Figure exemplaire ne signifie pas ici origine d'une de ces généalogies auxquelles, pour le meilleur et pour le pire, l'histoire littéraire nous a

habitués. Il ne s'agit pas tant pour nous de spécifier telle ou telle influence, incontestable ou non, d'un poète sur un autre. Ce dont il en va plutôt est ceci : à eux trois, Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé délimitent une *aire problématique* qui se confond avec celle de la poésie moderne. Notre thèse est que la presque totalité de la poésie européenne postérieure à celle de ces trois auteurs se déplace à l'intérieur de ou, à tout le moins en fonction de cette aire. Ce que Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé mettent à jour forme, en d'autres termes, la problématique générale à partir de laquelle presque tous les poètes qui viendront après eux auront, héritiers à la fois des difficultés et des solutions rencontrées, à poser leurs questions et à donner leurs réponses particulières. Au centre de cette aire se trouve le problème du sujet. Non pas un, monolithique, bien sûr, mais travaillé, dès sa première assertion chez Baudelaire, par cette ambiguïté que nous avons reconnue constitutive de son articulation théorique. De l'impossibilité à fonder la poésie comme règne d'un imaginaire pur dont le *je* serait le maître au retour du réel dans le poème, et au deuil de cette maîtrise, la poésie y inaugure son difficile combat contre une réalité enfin reconnue dans sa modernité.

La question du sujet : les avant-coureurs

CHARLES BAUDELAIRE

Qu'il y ait à l'origine des *Fleurs du Mal* la conscience d'une rupture qui transforme l'élection du poète en malédiction, Baudelaire l'a marqué avec clarté dans ce poème qui ouvre la première section de son livre :

*Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié.*¹⁰

Encore, dans « Bénédiction », cette rupture reste-t-elle d'ordre social : écrivain maudit et méconnu, le poète y demeure promis, en dépit de toutes les douleurs qu'il doit endurer, à la « pure lumière » des « rayons primitifs » du monde spirituel. Le divorce qui marque le rapport de

¹⁰ Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes I* (désormais abrégée *O.C. I*) Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 7.

l'écrivain à son public n'affecte pas encore ici l'œuvre née de ce divorce. En d'autres termes, la misère du *je* social garantit contradictoirement la splendeur du *je* poétique dont elle devient, plus qu'un facteur, le principe d'authenticité: la littérature moderne commence bien avec Rousseau ou du moins trouve en lui le symbole d'une situation qui, par ailleurs, semble à certains moments constitutive, pour Baudelaire, de l'acte créateur. C'est la douleur qui, dans «Les Phares», et cette fois au niveau des thèmes des œuvres en jeu et non plus à celui des artistes, constitue: «Le meilleur témoignage / Que nous puissions donner de notre dignité» et, finalement, la légitimité ultime de la création.

Pas n'importe quelle douleur, il est vrai. La structure obstinément antithétique de presque tous les médaillons des «Phares» laisse entrevoir pour chaque artiste la forme d'un conflit dont nous verrons bientôt qu'il préside à la position même du sujet à travers tout le livre. Mais la conscience baudelairienne d'une «modernité» poétique n'en reste pas à ce stade, somme toute romantique, d'un conflit opposant l'auteur à la société ou au monde qui l'entourent. Ce dont il en va ici, et qui donne aux *Fleurs du Mal* leur valeur de charte de la poésie moderne, c'est justement la définition, et l'inscription, *dans* le poème, de la modernité comme «crise». La poésie devient conscience réflexive, et cette réflexivité, l'aveu de la difficulté d'écrire.

Il est significatif à cet égard que deux des poèmes les plus explicitement voués à définir cette conscience, «J'aime le souvenir de ces époques nues...» et «La Muse malade», se rejoignent précisément d'une part dans le souci de donner au *je* qui les commande la dimension représentative de porte-parole et de l'autre dans leur opposition commune à une Grèce mythique. La crise de l'écriture moderne est symbolisée dans les deux poèmes par une même métaphore, celle de la maladie ou de la dégradation physique. A la «santé» de la «noble machine» des corps antiques s'opposent dans le premier les «pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques» qui s'offrent à la «conception» du poète d'aujourd'hui, et cela de la même façon que, dans le second, «l'odeur de la santé» rêvée et souhaitée pour la muse s'oppose à sa «maladie», pour ne pas dire à sa stérilité présente. L'important, dans les deux cas, tient au partage historique par lequel la modernité s'inscrit comme l'envers négatif du temps mythique, instituant du même coup, nous y reviendrons, le poème comme conscience réflexive du manque qui le constitue.

Cette maladie n'est pas seulement un mal physique, une affection du corps. Ce qu'elle détermine, en vérité, n'est rien de moins qu'un rapport à la réalité. La diminution constitutive de la modernité est plus qu'une simple déperdition de force. Sans doute, *in illo tempore*, l'homme était-il «élégant, robuste et fort» au contraire de son état présent. L'essentiel de la différence qui sépare les deux époques tient toutefois au fait qu'aujourd'hui, forclos de l'univers fertile du mythe, cet homme se marque avant tout comme *intériorité*. C'est l'intériorité qui définit, dans «J'aime le souvenir...», les «beautés inconnues» aux «peuples anciens», les «chancres du cœur» et les «beautés de langueur» y remplaçant la «chair lisse et ferme» des êtres d'autrefois. Le phénomène est encore plus manifeste dans le second texte, tout entier bâti sur l'opposition entre la sphère nocturne, onirique, intérieure, de la muse moderne et celle de la santé antique placée sous l'égide extérieure du grand Pan. Cette intériorité propre à la nature de la muse moderne reçoit en outre, dans ce poème, une qualification d'importance qui permet de comprendre l'une des causes de sa «maladie» autant qu'un des plus profonds problèmes baudelairiens. Précisant l'opposition présent/passé, le poème exprime à la muse – à la figure poétique du *moi* – le souhait que

[...] ton sang chrétien coulât à flots rythmiques
Comme les sons nombreux des syllabes antiques,
Où règnent tour à tour le père des chansons,
Phoebus, et le grand Pan, le seigneur des moissons.¹¹

Le nouveau par rapport au poème précédent tient bien évidemment à la qualification du sang comme «chrétien» qui définit en même temps la différence entre les deux époques. Le christianisme ici va de pair avec la maladie (la forme optative des vers cités le prouve comme *a contrario*), autrement dit avec le côté intériorisé de la modernité. Le sens du souhait exprimé, c'est que la dimension à la fois transcendante et intérieure de l'être métaphorisé dans le terme «chrétien», en un mot l'Infini virtuel de l'homme, trouve à *s'incarner* dans un langage qui, à l'instar des formes archaïques, soit susceptible de s'en faire le lieu d'accueil et de manifestation. En d'autres termes, que la poésie chrétienne se réconcilie avec la poésie grecque.

Cette tension de l'Infini Intérieur aux prises avec la finitude du monde constitue l'une des caractéristiques de Baudelaire, et non seulement sur

¹¹ *Ibid.*, p. 14-15.

le plan de la poésie puisque Baudelaire lui-même y a vu le signe électif de sa condition et même de ce que nous nommerions la nature du sujet :

*Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers.*¹²

Cet infini du *moi* qui fonde, par la conscience qu'il a de soi, l'un des traits inauguraux de la modernité, se vit essentiellement, comme l'on sait, sur le mode négatif de l'insatisfaction devant la réalité, insatisfaction qui suscite du même coup le désir de son dépassement. Comme le note la fin du « Voyage », il s'agit d'« appareiller » vers l'ailleurs, de

*Plonger au fond du gouffre¹³, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*¹⁴

et conjurer ainsi « l'ennui » – l'Infini négatif de la finitude – qui menace d'engluer l'existence. Ce *nouveau*, c'est l'imaginaire. Tout un côté des *Fleurs du Mal*, celui qui mènera plus tard Rimbaud au « Bateau Ivre » trouve ici son origine : au-delà des déterminations morales (« Enfer ou ciel, qu'importe ? »), qui appartiennent justement à la finitude, s'ouvre le côté du pur imaginaire qui opère à la fois comme le déni et le dépassement de celle-ci. L'œuvre, ainsi que Sartre l'a montré à propos des écrivains de la génération de 1850, dont Baudelaire, « est radicalement et délibérément imaginaire, de fond en comble, parce que le seul absolu, c'est la négation désespérée de l'être »¹⁵. Telle est aussi bien la leçon du premier poème des *Tableaux Parisiens*, « Paysage », dont le motif dominant – le pouvoir en quelque sorte démiurgique accordé au *je*-poète, mais pouvoir exercé aussi sur les seuls domaines du rêve et de la fiction – constitue un moment important dans le devenir des stades poétiques que nous cherchons à esquisser. L'acte quasi démiurgique qui dresse la poésie en univers imaginaire est l'acte même, dirait-on, ou tout au moins l'acte partiel – nous verrons qu'il faut lui adjoindre son contraire – de la poésie moderne : c'est d'affirmer son autonomie par rapport au

¹² *Ibid.*, p. 129.

¹³ gouffre qui représente, avec la « profondeur », la métaphore la plus fréquente de l'Infini sur le plan spatial.

¹⁴ *Ibid.*, p. 134.

¹⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, t. 3, Paris, Gallimard 1972, p. 181.

réel que celle-ci vient à naître (non pas, bien sûr, que la poésie antérieure ait été réaliste. Simplement, soutenue par la force et le canon de ses conventions, elle se déplaçait le plus souvent à l'intérieur d'un espace rhétorique où le réel, stylisé d'emblée, n'était pas problématisé comme tel).

Cet acte est encore plus sensible dans un autre poème de cette section, qui, de ce point de vue, a presque la valeur d'une charte, «*Rêve parisien*». Si «*Rêve parisien*» doit sa valeur de charte à la radicalité avec laquelle il dévoile l'essence de cet imaginaire dans la matière inorganique, atemporelle, silencieuse et surtout réfléchissante de sa rêverie, ce poème importe aussi bien par la «chute» brutale qui l'achève, et plus exactement par le retour en force du réel indiqué dans les accents funèbres de l'horloge sonnant l'heure du réveil.

Cette structure antithétique – dans laquelle il faut lire avant tout l'expression de la foncière honnêteté avec laquelle cette poésie, loin de vouloir l'occulter, affronte le problème de ses dualismes – requiert d'autant plus notre attention que ce poème peut être lu comme une sorte de miroir de la création poétique: le *je* qui a rêvé, et qui s'est défini lui-même comme «l'architecte de (s)es féeries» exerce très précisément la fonction d'un *je*- auteur.

Or ce rythme de rêverie démiurgique et d'abaissement, d'élévation et de chute – sensible aussi dans l'important poème intitulé «*La Béatrice*» –, compose un champ d'oscillation dont tant Rimbaud que Mallarmé et, après eux, les poètes du XXe siècle auront à soutenir l'épreuve. L'absolu du *moi* qui se manifeste dans ce rythme préfigure nombre d'aspects de ce que nous aurons à décrire comme la problématique du sujet.

Ce prix payé par le *moi* à l'assomption d'un imaginaire reconnu dans son caractère fictif, détaché du réel, se traduit souvent, par ailleurs, dans ce qui est indubitablement l'une des grandes figures de la nouveauté et de la modernité baudelairiennes: *l'identification de ce moi à un mort*. La mort n'est pas un simple thème, catalogable parmi d'autres, des *Fleurs du Mal*. Elle constitue, bien davantage, l'un des fondements de la vision poétique génératrice de ce volume. Car elle décide de son regard. Comme le dit Walter Benjamin: «Die barocke Allegorie sieht die Leiche nur von aussen. Baudelaire sieht sie auch von innen»¹⁶. C'est cette

¹⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Francfort, Suhrkamp 1974, p. 180.

intériorisation de la mort dans le regard baudelairien qui donne à ce dernier sa force et son sceau distinctifs¹⁷. Mort au monde, le *moi* voit celui-ci du seul point de vue qui en permette une saisie objective, comprenons: non romantique. Car tel est le paradoxe de la présence de la mort ici: d'être devenue, avec le Mal, la seule forme *vivable* de soutenir le désir d'infini dont nous avons vu la foncière inadéquation au réel.

Cette mort – dont l'épreuve épargnera fort peu de poètes modernes – se rend sensible, principalement, de deux façons. D'une part, nous l'avons dit, comme terme identificatoire du sujet. Le fait est patent dans toute la série des poèmes qui, depuis «Sépulture», clôt la section de *Spleen et Idéal* (soit les poèmes LXX à LXXXV de l'édition de 1861): de l'âme dont la voix semble «le râle épais d'un blessé(...) qui meurt» de «La Cloche fêlée» au «Je suis un cimetière abhorré de la lune» du second «Spleen» (où l'on peut clairement lire à l'origine de cette identification la dégradation du réel en mort: «Désormais tu n'es plus, ô matière vivante / Qu'un granit entouré d'une vague épouvante...»), au «jeune squelette» auquel se compare le *je* du poème suivant (LXXXVII) ou encore au «corps pris de roideur» par la neige du Temps dans «Le Goût du néant». Ces différentes identifications, directes et indirectes, qui ont tant choqué les contemporains¹⁸, marquent peut-être le tournant le plus radical que Baudelaire ait introduit dans la parole poétique française, car elles signifient un changement de point de vue fondamental. L'identification du *je* à un mort n'a pas pour simple effet un accroissement de la tonalité pathétique de sa voix. Elle signifie au contraire que la mort est désormais le vrai sujet de cette voix. Le point de vue baudelairien, en ce sens, c'est le point de vue de la mort. Pour n'être d'abord qu'un artifice de style, c'est la prosopopée finale de «Danse macabre» qui formule avec le plus de précision le lieu de ce regard, en donnant la parole à cette mort:

*En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire
En tes contorsions, risible Humanité,*

¹⁷ Cf. aussi Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France 1959, p. 163 et Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Le Seuil 1958, p. 25 sq.

¹⁸ Cf. les témoignages recueillis par W. T. Bandy et Claude Pichois dans *Baudelaire devant ses contemporains*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1967.

*Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,
Mêle son ironie à ton insanité!*¹⁹

D'autre part, et c'est là une conséquence directe du premier point, la mort affecte bien plus que le seul *moi*. Intérieure, consubstantielle même à ce dernier, elle règle aussi, telle une tête de Méduse, le regard qu'il pose sur le monde. Il y a ainsi à travers tout *Les Fleurs du Mal* une sorte de prescience, de participation anticipée à la mort de l'autre (ou des autres) – «Une Charogne» en étant l'exemple le plus célèbre – qui ne relève pas, comme les contemporains l'ont cru, d'un seul goût du macabre (encore que le désir de choquer ne soit pas absent chez Baudelaire), mais bien aussi d'un souci métaphysique de la destination de la vie. Ainsi n'est-ce nullement un hasard si, décrivant l'attention du poète aux «petites vieilles», le poème du même nom note que

*(...) lorsque j'entrevois un fantôme débile
Traversant de Paris le fourmillant tableau,
Il me semble toujours que cet être fragile
S'en va tout doucement vers un nouveau berceau;*

*A moins que, méditant sur la géométrie,
Je ne cherche, à l'aspect de ces membres discords,
Combien de fois il faut que l'ouvrier varie
La forme de la boîte où l'on met tous ces corps.*²⁰

Il n'y a pas seulement dans ces strophes «le symbole d'un goût bizarre et captivant» d'une structure cyclique de l'existence identifiant cercueil et berceau. Il y a encore, à travers la découverte de ce symbole, la manifestation d'un geste et d'une manière propres à Baudelaire. La manière, c'est l'absolu manque de fard par lequel le regard se saisit méditativement de la réalité ou si l'on préfère la franchise d'un regard pour lequel, comme Benjamin l'a montré²¹, les objets du monde, et même le visage humain, ont cessé d'être recouverts par l'*aura* transfiguratrice du souvenir ou de la distance amoureuse et peuvent dès lors apparaître dans une nudité et, si l'on ose dire, une crudité inconnues à la poésie antérieure. Le geste, qui permet la manière, c'est ce qui est précisément thématiqué dans ces «petites vieilles», à savoir qu'elles ne sont simultanément, en dépit de leur relief propre, que les signes de la

¹⁹ Baudelaire, *O.C.*, p. 98.

²⁰ Baudelaire, *O.C.*, p. 90.

²¹ Benjamin, *Op. cit.*, p. 140-145.

(leur) mort à venir. C'est à partir d'un geste semblable – l'infiltration de l'être par sa valeur de signe annonciateur de la mort, seule présence définitive²² – que le Baudelaire du «Cygne» pourra s'écrier, en une formule qui résume la structure de tant de ses poèmes: «Tout pour moi devient allégorie.» L'allégorie baudelairienne a pour nous un double sens. Signe de l'aliénation du sujet à une matière dont la substance n'est plus maîtrisable que dans sa signification de mort, elle manifeste aussi, par son souci de s'explicitier comme telle, le début de ce retour sur soi auquel le poème moderne va progressivement identifier son objet, en devenant toujours davantage ce «tête à tête sombre et limpide», sinon d'un «cœur», du moins d'un texte «devenu son propre miroir».

Réflexivité, identification du sujet à la mort et de la poésie à l'imaginaire, un imaginaire défini par sa séparation du réel et, corrélativement, insistance de ce réel faisant retour au cœur de cette identification – ces traits, auxquels Baudelaire donna le premier une unité, en leur soumettant du même coup l'avenir de la poésie, peuvent être considérés comme quelques-uns des constituants de base de la modernité. A tout le moins permettent-ils de préciser quelques-unes des orientations essentielles que la poésie s'est données depuis lors. C'est d'une certaine façon l'objet même de ce livre d'étudier, chez trois poètes du XXe siècle, le devenir et l'alternative prévalence de l'un ou l'autre de ces traits, ou plus souvent encore la forme nouvelle donnée à leur intrication. Car ils constituent, dans la dialectique inachevée de leurs contradictions, plus que le fond, le ressort même de la question que, pour être, la poésie ne pourra plus éviter de (se) poser.

ARTHUR RIMBAUD

C'est de Baudelaire sans doute (ainsi que du Michelet de *La Sorcière*) que, pour autant qu'on puisse lui assigner une origine littéraire, Arthur Rimbaud tire sa foi en l'imaginaire. «Premier voyant, roi des poètes, *un vrai dieu*», Baudelaire est célébré, dans la fameuse lettre à Demyen du

²² Ce mouvement, qui rappelle, à chaque page du recueil, la vaine position de l'auteur est complété par un mouvement de sens contraire non moins important. Si la vie est (annonce de) la mort, la représentation de la mort en revanche se donne constamment comme image de la vie. Cf. par exemple des poèmes tels que «Le squelette laboureur» ou «Le rêve d'un curieux».

15 mai 1871²³, pour être arrivé à l'*inconnu*, c'est-à-dire, selon les termes de cette même lettre, pour avoir su «inspecter l'invisible et entendre l'inouï». Quel que soit le vague de ces jugements, il est plausible, nous semble-t-il, d'en retenir au moins ceci: ce que Rimbaud reprend de Baudelaire, c'est la conviction que la poésie est, et doit être, un arrachement autant qu'une transformation. C'est à elle qu'il échoit de «plonger (...) au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau*» («Le Voyage»). Tel est du moins le programme que, dans une filiation évidente, réalise entre autres ce poème que, selon Delahaye²⁴, Rimbaud conçut comme sa véritable lettre d'introduction auprès des poètes parisiens, «Le Bateau Ivre».

Cette vocation du langage à susciter l'inconnu ou, mieux, à le créer, Rimbaud, comme on sait, le nomme «alchimie du verbe»:

J'inventai la couleur des voyelles! – *A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* bleu, *U* vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.²⁵

Comme on le voit, cette alchimie est en fait un renversement qui, commencé avec Baudelaire, achèvera de s'accomplir avec Mallarmé: le renversement qui fait du langage, désormais, un facteur ou plutôt un mouvement *premier*. Ce que Rimbaud définit dans ce texte n'est rien d'autre en vérité que l'autonomie du langage par rapport au réel. Encore cette autonomie ne se comprend-elle ici, à la différence de chez Mallarmé, qu'en tant que relais. «L'alchimie du verbe» ne signifie pas tant, aux yeux de Rimbaud, la substitution au réel d'une réalité exclusivement poétique, fondée sur l'abolition de ce qui est, que sa *transmutation* en une puissance de soi-même qui l'enlève, par les ressources et

²³ Arthur Rimbaud, *Oeuvres Complètes* (désormais O.C.), texte établi et annoté par A. Rolland de Renéville et Jules Mouquet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 269-274.

²⁴ Delahaye *témoin de Rimbaud*, textes réunis et commentés par Frédéric Eigeldinger et André Gendre, Neuchâtel, La Baconnière 1974, p. 39.

²⁵ Rimbaud, O.C., p. 233.

surtout par la liberté de l'imagination, à la pesanteur de son identité conventionnelle ²⁶ :

Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots ! ²⁷

Si la poésie est seule à pouvoir noter l'inexprimable, si elle seule permet – sur le plan de l'expression – la substitution de la mosquée à l'usine, autrement dit la transformation du réel selon l'ordre du désir par le truchement de l'«hallucination des mots», il faut remarquer toutefois que son action (ré)génératrice défère encore à la notion d'un corps et d'un esprit, ceux du poète, *antérieurs* à son intervention.

L'alchimie du verbe, en d'autres termes reste justiciable de l'action d'un *sujet* qui demande à être compris à la fois dans l'épaisseur de son existence concrète et dans l'amplitude des virtualités de son imagination dont le langage poétique n'est que l'équivalent. Tel était déjà, dans la lettre précitée, le sens du «long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens» menant à la voyance poétique. Tel reste deux ans plus tard dans *Une Saison en Enfer* le lien qui règle les rapports du langage et de l'invention. Plus qu'un simple opérateur, il importe de le relever, le sujet reste chez Rimbaud l'*initiateur* de la geste poétique.

En vérité, et comme la fréquence du *je* le prouve, cette alchimie du verbe est une démiurgie de la première personne. L'urgence de la sommation poétique rimbaldienne, même ou surtout dans ses moments de plus extrême créativité imaginative, ne cesse de traduire l'exigence d'un *moi*. C'est là du reste l'un des sens qu'il faut sans doute attribuer au «JE est un autre», qui dit peut-être moins le simple dédoublement ou la simple aliénation d'un sujet que la nécessité de déployer toutes les ressources créatives de l'esprit pour assurer et déployer la vérité de l'identité subjective. En d'autres termes, création du sujet et (re)création du monde seraient contemporains dans cette dialectique réciproque que médiatise le langage.

²⁶ Comme l'a bien vu Marcel Raymond, *Op. cit.*, p. 41-42.

²⁷ Rimbaud, *O.C.*, p. 234.

Cette démiurgie du *moi* n'est jamais plus clairement formulée qu'au moment de son aveu d'échec, et non sans qu'il n'y ait là un signe de profonde nécessité. Si, comme nous tentons de le montrer, la poésie moderne est bien, d'une part, cet effort radical d'émancipation du réel par le langage; si elle est donc, à un premier niveau, dénégaration de ce qui est au profit de ce qui pourrait être; et si, en un mot, cette émancipation est réglée par le *moi*; alors il est naturel que le moment où, l'impossibilité de cette dénégaration se manifestant, le réel fait retour coïncide avec le moment où se dévoile le plus clairement le projet avorté. Ce moment, comme l'on sait, se trouve dans la dernière pièce d'*Une Saison en Enfer*:

J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames.
J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée!

Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan! ²⁸

L'essentiel dans ce passage si justement célèbre n'est peut-être pas, ou du moins n'est pas seulement la catastrophe démiurgique qu'il décrit, mais le changement de plan que cette catastrophe entraîne avec soi. Sans doute, la série des affirmations qui tissent la première partie du premier alinéa définit-elle, d'une façon plus réflexive que jamais, le *projet* poétique rimbaudien, en en soulignant le triple caractère d'exultation théâtrale, de recreation totale et de surnaturalisme – en un mot, de démiurgie. Que Rimbaud n'ait rien tenté de moins qu'une véritable ontologie poétique constitue le premier, et irrécusable, enseignement de ces lignes.

L'étonnant ne tient pourtant pas à cette tentative, qu'on peut faire dériver de certaines tendances à l'œuvre chez Baudelaire ou chez Hugo, et que Rimbaud aurait réinterprétées à sa manière. L'étonnant, c'est que de l'échec de cette tentative pourtant de part en part poétique, esthétique, d'abord, Rimbaud, loin de conclure à la nécessité d'un réajustement opéré sur le même plan, c'est-à-dire à la nécessité de redessiner une nouvelle position poétique, passe sans transition aux conséquences que cet échec entraîne, sur le plan *éthique*, pour son *moi*. L'effondre-

²⁸ *Ibid.*, p. 243.

ment décrit dans «Adieu», s'il concerne indirectement la poésie, demeure au premier chef une réorientation du sujet : l'opposition entre la position démiurgique antérieure et la position nouvelle tient en effet, selon le texte, à l'opposition entre le *je* qui se croyait «dispensé de toute morale» et celui qui sait qu'il a «un *devoir* à chercher», bien ailleurs, sans doute, que dans l'espace des mots.

On remarquera néanmoins le lien de nécessité établi ici entre le nouveau «devoir» à chercher et la «réalité rugueuse à étreindre», lien qui nous renvoie dialectiquement à celui de l'absence de morale et de l'imaginaire justement mis en question. Comme chez Baudelaire, la poésie connaît chez Rimbaud une contestation de sa nature d'imaginaire d'autant plus profonde que l'ambition de cet imaginaire a été plus haute. De la «flache noire et froide» à la «réalité rugueuse», tout un aspect de son œuvre se nourrit de cette contestation.

Non sans marquer, toutefois, une certaine contradiction. S'il est vrai que cette nature d'imaginaire fait ici aussi l'objet d'un débat consubstantiel à l'acte poétique, il faut relever une différence d'avec Baudelaire. Jamais chez Rimbaud le réel, si étouffante fût son emprise, n'est-il identifié à la mort. Au contraire : la contradiction, ou l'incertitude qui pèse sur l'imaginaire n'est pas le fait d'une telle dévalorisation. Elle naît du fait que si la poésie a essentiellement pour sens, comme nous l'avons dit, de transformer le réel selon l'ordre du désir, en s'identifiant par là à l'imaginaire, inversement, le terme ultime de ce désir reste le réel. La réalité du désir a pour conclusion le désir de la réalité. Telle était la leçon du «Bateau Ivre», et celle aussi du passage d'«Adieu» que nous avons commenté. Tel est également, quoique d'une manière plus détournée, le sens de ce poème difficile, contemporain du «Bateau Ivre», intitulé «Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs». La difficulté de ce texte ne se réduit pas à sa nature parodique, évidente à souhait, elle consiste plutôt à comprendre l'intention de celle-ci. Comme tous les critiques l'ont vu ²⁹, «Ce qu'on dit au poète...», bien qu'adressé à Banville, est avant tout une charge contre la poésie du Parnasse ou plutôt contre le mensonge inhérent à une poésie qui a d'emblée forclos la vérité complexe du réel pour la sacrifier à quelques formules promues au rang de signes conventionnels de la beauté. A ce mensonge esthétisant, qui

²⁹ Cf. les commentaires rassemblés par Suzanne Bernard dans son édition des *Oeuvres* de Rimbaud, Paris, Garnier, 1960, p. 414-418.

abâtardit les virtualités de l'imaginaire en le réduisant à n'être plus que méconnaissance (au lieu de se faire l'agent d'une transfiguration), Rimbaud oppose – dans un geste d'autant plus ironique qu'il répond par la distance *géographique* à l'intemporalité *historique* des poèmes parnassiens – l'attitude commerçante de ceux pour qui les fleurs, loin d'être des objets de volupté («ces clystères d'extase»), sont la substance d'une valeur. L'ironie de cette réponse tient bien sûr à l'exaltation de cette attitude utilitaire, mais cette ironie demande, à son tour, à être comprise dialectiquement. Car s'il n'est pas question de prêter à Rimbaud l'intention d'assimiler le poète à un chanteur publicitaire, il faut voir que le choix du commerce comme réponse à l'esthétisme n'est pas non plus le fait du hasard. La prospection commerçante qui, dans les quatrième et cinquième parties du poème, est proposée comme modèle au poète n'est sans doute, telle est l'ironie, que la forme grossière ou dégradée de ce que le «Bateau Ivre» propose à la même époque comme prospection poétique. Elle n'en demeure pas moins, simultanément, et du moins comparée au prétendu désintéressement parnassien, une forme primitive, certes, mais authentique d'une véritable transformation du réel. Transformation qui est actualisée, sur le plan du texte, par l'intensité inventive avec laquelle le langage qui «célèbre» la poésie utilitaire la transmue à son tour en cet «Inconnu» que la (vraie) poésie se doit d'être selon Rimbaud. Ce qui est donc reproché au poète parnassien, c'est son éloignement du réel et par voie de conséquence l'impossibilité où il se trouve de faire de son poème le lieu d'un vrai savoir :

*Ne peux-tu pas, ne dois-tu pas
Connaître un peu ta botanique ?
Tu ferais succéder, je crains,
Aux Grillons roux les Cantharides,
L'or des Rios au bleu des Rhins, –
Bref, aux Norwèges les Florides...*³⁰

Précisons la dialectique en question ici. Le poète parnassien est taxé de mensonge, bien que le ressort de sa poésie soit l'imaginaire, parce qu'il méconnaît l'ordre propre du réel. Il l'est même, dirons-nous, dans la mesure même où il méconnaît cet ordre. L'axiome poétique que ce texte

³⁰ Rimbaud, *P.C.*, p. 97.

nous donne à comprendre, c'est que les « inventions d'inconnu » présupposent, comme le garant même de leur vérité, la connaissance rigoureuse de l'espace du connu, et du connu le plus moderne. Ce que la rhétorique anachronique du Parnasse ne peut que masquer, aux yeux de Rimbaud, et d'une façon qui grève d'emblée sa valeur, c'est la reconnaissance de la modernité comme source d'un savoir dont il importe au poème de relever le défi. « Il faut être absolument moderne » dit « Adieu », et si cette modernité se définit ici en premier lieu par son aspect économique (« Commerçant ! colon ! médium ! »), et cela d'une manière qui commence par faire obstacle au désir poétique, elle n'en devient pas moins, dans un second temps, ce facteur de prospection et même de voyance qu'un texte comme « Mouvement » (dans les *Illuminations*) – dans lequel les « conquérants du monde » peuvent désigner aussi bien, et ce n'est pas un hasard, les savants, les explorateurs que les poètes – promouvra quasiment au niveau d'un art poétique.

STÉPHANE MALLARMÉ

On peut penser que cette valorisation ironique, mais effective, du réel moderne posé dans toute la violence de son éclat parodique est ce qui a mené le seul poète contemporain en mesure de soutenir tant d'audace à une discrétion vis-à-vis de Rimbaud dans laquelle force est de lire aussi un refus. En vérité, ce « cas personnel » qui « demeure, avec force »³¹ heurtait de front l'enjeu essentiel de la littérature pour Mallarmé : sa conception du *vers*. Le vers représente en effet pour Mallarmé le salut de la langue, laquelle se définit, aux yeux de l'absolu littéraire qu'il a en vue, par une double imperfection. La première tient à ce que nous nommerions aujourd'hui sa fonction de communication ou plus exactement à la faute impardonnable qui est à la base de celle-ci : à s'effacer dans le processus qui l'active ; cette fonction conduit en effet le langage à méconnaître sa propre essence, à se réduire à ce code indifférent à la nature profonde de l'élément qui le constitue³². Mais en même temps,

³¹ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes* (désormais O.C.), texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 512.

³² *Ibid.*, p. 368.

telle est la seconde imperfection, d'avoir trahi la conscience de sa vraie nature ne prête pas pour autant au langage une plus grande rectitude dans sa visée du réel. Les mots, au moins dans le discours courant, échouent à fonder la relation ontologique qu'à la suite d'une ancienne théologie il avait pu sembler possible d'assigner comme sens à la poésie de rechercher.

Non seulement, en effet, le caractère dispersé, babélien, des langues qui existent atteste la perte d'une langue originelle qui soutiendrait l'intégrité du signe au référent³³, non seulement les signes de la langue ne sont pas des facteurs de la vérité matérielle, mais ils sont de plus arbitraires, frappés au coin du hasard. A l'irrectitude ontologique s'ajoute l'irrectitude intérieure au rapport des signifiants à leurs signifiés³⁴.

Or, par un renversement qui ne prend tout son sens que de la gravité de cette double imperfection, c'est ici qu'intervient la poésie, ou mieux, le vers : «*Seulement, sachons, n'existerait pas le vers*: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complètement supérieur»³⁵ ou encore «Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire»³⁶, – réfection d'autant plus décisive qu'il a été préalablement posé que «la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature»³⁷. Mais d'où le vers tire-t-il pareil pouvoir ? Eh bien d'abord du fait que, pure convention érigée sans autre fin que soi-même ou que la Beauté³⁸, il consacre, au contraire du discours, le repliement du langage sur son essence. Le vers, pourrait-on dire en un sens hégélien, est pour Mallarmé l'acte de venue à la conscience de soi du langage.

Il l'est d'autant plus, ajoutera-t-on, en vertu de la double virtualité assignée ici au langage poétique : d'être un pur système de relations (ce

³³ Cf. le fameux passage de *Crise de Vers* : «Les langues imparfaites en cela que plusieurs...» *Ibid.*, p. 363-364.

³⁴ Cf. l'exemple non moins célèbre de la «perversité» qui confère «à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair». *Ibid.*, p. 364.

³⁵ *Ibid.*, p. 364.

³⁶ *Ibid.*, p. 368.

³⁷ *Ibid.*, p. 361.

³⁸ En quoi le vers mallarméen prend le relais de la conception baudelairienne exposée à propos de Th. Gautier, Cf. Baudelaire, *O.C.* II., p. 112-115.

serait là le plan de sa structure immanente) et de constituer, de façon élective, l'espace d'une fiction.

Le langage est un système de relations, et non d'identités. Sur ce point Mallarmé rejoint Saussure. Dans la mesure où il est fondé sur le double jeu du contraste et de la répétition (notamment par la distribution des timbres, des accents et par le retour de cette symétrie dissymétrique qu'est la rime) – donc de relations –, le vers est le lieu de déploiement privilégié de ce système. Et ce qui vaut sur le plan des sonorités vaut aussi sur celui du sens. L'irrectitude ontologique relevée plus haut a pour première conséquence de recourber la relation «verticale» des mots aux choses sur le plan différentiel des relations «horizontales» qui lient contrastivement les mots entre eux. En d'autres termes, l'affaiblissement (sinon l'abandon) de la fonction référentielle du langage tend à dévoiler celui-ci comme un ensemble autonome dont la poésie tentera de montrer l'ordonnance. Ce qui était d'abord reconnu comme un défaut, une imperfection, devient le champ d'un déploiement notionnel dont l'envergure est à la mesure de sa nouvelle autonomie. Comme le formule un passage de *La Musique et les Lettres* à propos de l'acte d'écrire (comprenons: l'acte révélateur de l'essence du langage): «Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclorre, au livre, même comme texte, *la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout*»³⁹.

Cette ressaisie du langage a deux conséquences qui vont se révéler décisives. La première, nous l'avons déjà suggéré, sera de dresser l'œuvre littéraire en autonomie radicale. La seconde sera d'en saisir simultanément l'essence comme celle d'une *fiction*. Car tel est bien, en définitive, le statut fondamental de ce que la réflexion mallarméenne a mis au jour dans sa méditation sur les mots. Quasi affranchis de leur vocation référentielle, ceux-ci se redistribuent selon la logique poétique virtuelle de leur autonomie. Certes. Mais non sans continuer, dans le même temps, à fonder un ordre dont la rigueur et la cohérence, pour être de nature purement notionnelle, n'en vient pas moins redoubler, comme analogiquement, l'ordre du monde. «Aboli», celui-ci se retrouve, dans le poème, transfiguré, dans ces «notions pures» qui, privées d'assise ontologique directe, existent d'une existence à la fois

³⁹ Mallarmé, *O.C.*, p. 645.

véridique et feinte⁴⁰. L'être mis en jeu et dévoilé par le langage poétique est et n'est pas. Il est, pourrait-on dire, et il naît, de son ne-pas-être⁴¹. En un mot, il est fiction.

Du moins idéalement. On ne peut oublier, en effet, que même si elles renouent avec les intuitions fondatrices et notamment avec la célèbre, et splendide, lettre à Cazalis du printemps 1866, ces considérations datent pour la plupart des années 1894 et suivantes et que, somme de toute une vie de réflexion, elles proposent une théorie dont la nature hypothétique est indéniable. En vérité, et Mallarmé l'a su très tôt, la non-référentialité rêvée du langage est autant une *dénégation* qu'une réalité. Le véritable combat mallarméen, c'est le combat autour de cette dénégation qui se sait et se pose comme telle : la lettre à Cazalis ne propose pas fortuitement comme titre de l'œuvre à venir « *La Gloire du mensonge* ou *Le glorieux mensonge* »⁴². Toute la surenchère ultérieure de l'autonomie de la poésie demande à être interprétée sur ce fond.

Dès 1866 et même dès 1864, date des premières esquisses d'« Hérodiade », le problème consiste donc pour Mallarmé à mettre en scène ce « glorieux mensonge » d'un rêve qui sait sa nature fictive ou, ce qui reviendra progressivement au même, d'un langage épuré de toute attache référentielle. La solution à ce problème, qui coïncide avec le dépassement de la période « baudelairienne » de Mallarmé, est simple, qui consistera à faire du poème son propre objet, autrement dit à faire du texte l'espace de son propre réfléchissement. Toute l'évolution de Mallarmé, de ce point de vue, peut se comprendre comme un cheminement vers une réflexivité poétique accrue, vers ce « Rien, cette écume, vierge vers » que dira en 1893 le poème destiné, significativement, à ouvrir l'édition des *Poésies*.

Une telle réflexivité serait toutefois impossible sans l'élimination de celui qui en demeure l'opérateur, nous voulons dire du sujet. Et de fait, le nom de Mallarmé signale le moment extrême de ce qu'on peut nommer la mort ou l'abolition (poétiques) du sujet. Là-dessus, les témoignages abondent. Du « heureusement, je suis parfaitement mort » de 1866 aux nombreuses réaffirmations de la nécessité de sa disparition dans les

⁴⁰ Cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard 1959, p. 278.

⁴¹ Cf. Georges Poulet, *La Distance intérieure*, Paris, Plon 1952, p. 335.

⁴² Stéphane Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, Paris, Gallimard 1959, p. 208.

Variations sur un sujet: «Le droit à rien accomplir d'exceptionnel ou manquant aux agissements vulgaires se paie, chez quiconque, de l'omission de lui et on dirait *de sa mort comme un tel*»⁴³ ou encore «L'œuvre pure implique *la disparition élocutoire du poète*, qui cède l'initiative aux mots... Une ordonnance du livre de vers point innée ou partout, élimine le hasard; encore la faut-il pour *omettre l'auteur*.»⁴⁴ Cette «mort», posée comme exigence de l'œuvre, garde toutefois une réalité plus asymptotique qu'effective: comme nous le verrons, elle ne peut entièrement se réaliser.

Avant d'en venir toutefois à cette épuration d'un langage «nul et se réfléchissant de toutes les façons, ainsi que s'exprime une lettre à Cazalis sur le sonnet en X»⁴⁵, Mallarmé va chercher à incarner cette réflexivité dans une figure. Cette figure, c'est Hérodiade. Hérodiade – du moins d'une certaine façon qui ne saurait, il est vrai, épuiser son sens⁴⁶ – est avant tout une figure de la poésie, ou pour reprendre les termes de 1864, une figure de la Beauté⁴⁷. Dès lors, la grande scène centrale du dialogue peut passer pour figurer avec précision le débat que nous venons de définir entre la poésie et la réalité, celle-ci étant incarnée dans cette sorte de résurrection de l'Oenone de *Phèdre* que représente la Nourrice.

Hérodiade se compose de trois traits essentiels: elle est vierge, elle se veut stérile, elle se réserve à elle-même. Vierge, d'abord. Il n'est pas indifférent que pour elle l'intégrité de son être soit d'abord un facteur érotique. L'éros, ou mieux, la *relation* érotique est, nous le verrons à propos du *Faune*, le modèle même du rapport au réel. Il est, pourrait-on dire, le signe d'une insertion dans le monde de la «matière». En ce sens, la virginité d'Hérodiade («J'aime l'horreur d'être vierge») est d'abord une réponse à son origine: pureté, qui vient compenser par son exacerbation la faute en quelque sorte originelle de sa naissance. Traduite en

⁴³ Mallarmé, *O.C.*, p. 370.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 366.

⁴⁵ *Correspondance 1862-1871*, éd. cit., p. 279.

⁴⁶ Cf. les riches analyses de Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, Paris, Le Seuil 1961 et notamment p. 70-72, 96, 161-164, 172-175.

⁴⁷ «En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers elle. C'est là, je crois, le mot de la poésie.» *Correspondance 1862-1871*, éd. cit., p. 193.

termes critiques, cette virginité exprime le rêve de parthénogénèse que «Don du Poëme» avait formulé dès 1865, rêve d'une parole née d'elle-même, sans contact avec le sol des intérêts humains⁴⁸. Ce sens en quelque sorte rétrospectif de sa virginité, Hérodiade le prolonge par ses deux autres traits caractéristiques, et d'abord par sa fascination pour ce qu'elle nomme «la froideur stérile du métal» ou encore «le froid scintillement de (l)a pâle clarté» de la nuit qui «brûle de chasteté». Deux thèmes se mêlent ici comme à travers tout le dialogue, du reste. Le thème de la stérilité, électivement incarné dans les images de pierres précieuses et de métaux⁴⁹ et celui du narcissisme qui se dévoile à travers ces images. Le penchant d'Hérodiade à la stérilité est à nouveau un signe de son refus de l'autre. Continuant le rêve iduméen, il consacre la solitude idéale, la non-participation au monde de la génération ou de l'intérêt, du réel (représenté, lui, par la Nourrice, soit l'antonyme exact de la femme stérile), d'une parole exclusivement éprise de sa propre apparition. Car cette stérilité, minérale ou métallique, comme pour mieux marquer la barrière opposée à autrui, est aussi bien auto-réflexivité. Non seulement le désir d'Hérodiade est glacé, mais encore il ne s'extériorise, dans la froide brillance des pierreries qu'il choisit pour se signifier, qu'à la seule fin de se renvoyer sa propre image. Figure de la poésie mallarméenne, Hérodiade vérifierait ainsi exemplairement cette «non-nubilité de l'âme» dont Yves Bonnefoy parlera un jour à propos de Baudelaire⁵⁰.

Et pourtant – preuve de l'impossibilité du rêve autant que de la structure dénégatrice qui la sous-tend – cette «non-nubilité» ne peut faire qu'elle ne se dénonce elle-même à la fin. Quelle qu'ait été la rigueur avec laquelle la parole s'est voulue repli sur soi, ce repli ne peut

⁴⁸ Cf. Emilie Noulet, *L'Oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, Droz, 1944, p. 144 et J.-P. Sartre, *Op. cit.*, p. 184.

⁴⁹ Thème que Mallarmé reprend directement des *Fleurs du Mal* où, dans «Avec ses vêtements ondoyants», il a rencontré «La froide majesté de la femme stérile». Sur ce rapprochement, Cf. aussi Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard (nouvelle édition) 1926, p. 269.

⁵⁰ Bonnefoy, «Baudelaire contre Rubens», *L'Ephémère* 9, 1969, p. 93. Sur la figure d'Hérodiade comme conscience réflexive, Cf. aussi J.-P. Richard, *Op. cit.*, p. 173.

que se déchirer. Une fois la Nourrice congédiée, Hérodiade avoue son mensonge :

*Vous mentez, ô fleur nue
De mes lèvres.
J'attends une chose inconnue...*

chose qui ne peut être, selon nous, que l'intrusion, incarnée dans la figure d'un homme, du réel. L'exaspération du narcissisme poétique aboutit, dialectiquement, à son propre dénoncement.

Cette structure en forme de dénégation qui sous-tend «Hérodiade» représente l'une des formes majeures de la poésie mallarméenne. Non la seule, cependant. Car la dialectique qu'elle exhibe ne suffit pas à rendre compte de la véritable complexité du problème, lequel se pose aussi bien de façon inverse. Si «Hérodiade» témoigne de l'illusion d'une autonomie absolue de la poésie (du «Beau»), et de son langage, il reste encore à spécifier, à l'inverse, le statut de ce qui, brisant cette autonomie, en redevient l'horizon. Qu'il y ait solidarité effective entre ces deux versants de la question, on pourrait déjà en voir une preuve dans le fait que l'idée en vient à Mallarmé au moment même où il travaille à «Hérodiade», pendant l'été 1865, date de la conception de «L'Après-midi d'un Faune»⁵¹.

Ainsi qu'il l'a lui-même noté, le «Faune» est «à Hérodiade» comme l'été à l'hiver ou comme le temps solaire à la nuit : son principe opposé. Figure exemplaire de l'éros, de l'appétit du réel et simultanément figure solaire et musicale de l'artiste, le Faune représente la tentative de saisir le statut ontologique de cette «chose inconnue» qui troublait Hérodiade. Soit non plus la parole tournée vers soi, mais au contraire l'examen de l'au-delà du langage que la poésie ne laisse, même malgré elle, de mettre en jeu.

Comme l'on sait, «L'Après-midi d'un Faune» met en scène un rêve ou ce qu'on nommerait peut-être aujourd'hui un fantasme. Le Faune n'a, vraisemblablement, pas tenu les nymphes dans ses bras. La seule réalité certaine dès le début du poème est la réalité de son désir :

⁵¹ La complémentarité des deux poèmes est signalée dans deux lettres, l'une à Cazalis, l'autre à Lefébure. *Correspondance 1862-1871*, éd. cit., p. 166 et 171.

Aimai-je un rêve ?

*Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses.
Réfléchissons...*

ou si les femmes dont tu gloses

Figurent un souhait de tes sens fabuleux !⁵²

Le doute est d'autant plus aigu que le Faune est coutumier de l'art de la feinte et de l'emploi de la fiction comme leurre de soi. Tout entier tourné vers le réel, il se salt en même temps séparé de lui. La vraie question toutefois à laquelle il faut tenter de répondre est la suivante : pourquoi le Faune semble-t-il condamné à la fiction ? En vertu de quelle malédiction le réel échappe-t-il à sa saisie ? Et, plus théoriquement, s'il est vrai qu'il est aussi une incarnation du poète, par quoi échoue-t-il à fonder une relation ontologique ? Question difficile, comme on l'a vu, mais à laquelle, outre les réponses déjà formulées, il est possible que le texte réponde lui-même. Revenant sur ce qui a été sa faute, le Faune explique en effet dans des vers qui nous semblent encore avoir reçu trop peu d'attention que

*Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs
Traîtresses, divisé la touffe échevelée
De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée⁵³.*

La faute, en d'autres termes, a résulté d'une opération de division, de scission d'une unité qui semblait pourtant « divinement » fondée. Selon nous, cette division figure, sur le plan érotique, la fatalité d'un esprit d'analyse sur le plan de la conscience. La malédiction du Faune – du poète – c'est qu'il n'a à disposition, dans tout son désir de jouissance, qu'un mode de saisir (et, pour poursuivre l'analogie, qu'un langage) dont l'essence analytique ne peut que briser l'intégrité, et la présence, du réel. L'intensité du désir, autrement dit, est viciée par sa structure même. Le langage ne saisit pas la réalité dans sa plénitude, il la décompose selon l'ordre de la raison.

Entre l'impossibilité d'une autonomie absolue et celle d'une rectitude ontologique du langage, la poésie de Mallarmé rencontre une double

⁵² Mallarmé, *O.C.*, p. 51.

⁵³ Mallarmé, *O.C.*, p. 52.

impasse dont la contradiction peut paraître insurmontable, et d'autant plus qu'elle n'a cessé de s'affirmer devant un horizon théologique qui, même tout dieu disparu, restait absolu. Au « méchant plumage » de Dieu s'est simplement substitué, dans un premier temps, l'infini de sa mort et de son absence qui tout ensemble aiguise le désir et la nécessité de reformuler en poésie la cohérence de l'univers (« l'explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète »⁵⁴) et manifeste l'impossibilité d'y parvenir.

Il reste toutefois à cette double impossibilité un ultime recours, celui de se transformer elle-même en absolu, en conférant au langage qui la porte le statut même de ce qu'elle visait auparavant. Autrement dit, il reste, et c'est là un geste décisif pour l'avenir de la poésie, à opérer le passage d'une théologie du Verbe à ce qui est nommé, dans l'importante note sur le langage de 1895⁵⁵, une « théologie des lettres »⁵⁶. A promouvoir, en y incluant cette fois l'autonomie radicale du graphisme poétique, le langage en ultime absolu.

C'est comme l'on sait dans cette véritable somme que représente *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* que ce recours trouvera son expression. Comme l'a bien montré Roger Dragonetti⁵⁷, le propre de ce poème est de réactualiser le substrat étymologique *littera* dans le terme littérature, tout en lui restituant, « sur le papier blême de tant d'audace », sa dimension *scripturale*. La constellation graphique que représente ce poème, même si elle n'atteint pas à « l'explication orphique de la Terre », ne s'en dévoile pas moins comme un univers aux lois entièrement propres⁵⁸, et d'une autonomie désormais reconquise dans l'espace inaugural d'une matérialité de la lettre.

Cette autonomie est d'autant plus signifiante, dans son absolu, qu'elle vient contredire le sens même de l'énoncé principal qu'elle met en page. Aveu suprême de l'échec d'une tentative, dans la mesure où il reconnaît l'impossibilité d'écarter (d'abolir) du langage sa part de contingence (ou,

⁵⁴ *Ibid.*, p. 663.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 856.

⁵⁶ On sait que de ce passage Jacques Derrida a fait, après d'autres, la charte de la littérature moderne. Cf. « La double séance », *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 119-317.

⁵⁷ Roger Dragonetti, « La littérature et la lettre », *Lingua e Stile*, Anno IV n° 2, août 1969, p. 205-222.

⁵⁸ Voir là-dessus le livre de R. G. Cohn, *L'Oeuvre de Mallarmé*, Paris, Librairie Les Lettres, 1951.

si l'on préfère, de réel : le hasard), ce poème est en même temps la mise en échec de cet échec dans la mesure où sa forme, elle, échappe à tout arbitraire. Comme le dit Maurice Blanchot : « Le hasard n'est pas libéré par la rupture du vers réglé : il est au contraire, étant précisément exprimé, soumis à la loi exacte de la forme qui lui répond et à laquelle il doit répondre. Le hasard est sinon vaincu en cela, du moins attiré dans une rigueur de parole et élevé à la ferme figure d'une forme où il s'enferme. »⁵⁹ « C'est à partir de cette contradiction que s'ouvre le double chemin de la postérité littéraire de Mallarmé, selon qu'on lira son poème au niveau de son énoncé – et donc, de l'impureté déclarée du langage – ou à celui de sa forme, qui inaugure la tendance de ce qu'on pourrait nommer aujourd'hui le culte du *texte* ou encore celui du signifiant.

Postérité d'une question

Comme nous venons de le voir, tout le développement historico-poétique de la notion de sujet⁶⁰ revient, une fois ramené à ses linéa-

⁵⁹ Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 284.

⁶⁰ On pourra s'étonner de constater ici l'absence de celui qui peut être dit, bien avant Baudelaire, le premier poète de la modernité poétique européenne, Friedrich Hölderlin. Hölderlin, s'il ne figure pas dans ce travail pour des raisons de méthode qui apparaîtront clairement par la suite, en reste malgré tout le centre secret et, si l'on peut dire, la mesure. Tout ce que nos analyses tenteront de dégager à propos de la notion de modernité – l'oscillation du langage entre son versant ontologique et son versant allégorique, la mort comme lieu d'affirmation du *moi*, la poésie comme réflexivité – se trouve résumé chez lui à un degré de clarté et d'intensité insurpassé depuis. Hölderlin n'est pas seulement le premier poète vraiment moderne, il est aussi, à nos yeux, le plus grand.

Inversement, cette grandeur n'est apparue qu'à la suite du mouvement poétique inauguré par les trois poètes français que nous venons d'aborder (auxquels il faudrait ajouter, pour certains côtés, l'œuvre tout de même plus romantique de Nerval). Ainsi, c'est l'exemple de Mallarmé qui a permis de mieux comprendre à quel point ses élégies et ses hymnes avaient leur propre déroulement pour (l'un de leurs) objet(s), celui de Rimbaud qui a permis de mesurer et d'apprécier l'audace du langage de ses hymnes et de ses fragments hymniques et celui de Baudelaire (autant que des deux autres) qui a permis de prendre la mesure du projet fondateur qui l'animait. Il n'y a pas de hasard dans le fait que la première édition critique de Hölderlin, celle de Norbert von Hellingrath, publiée entre 1913 et 1916, soit due à un disciple de Stefan George, lequel avait reçu quelques-unes de ses impulsions poétiques décisives des « mardis » de Mallarmé, rue de Rome, et avait donné la première traduction allemande réussie des *Fleurs du Mal*. Si Hölderlin éclaire aujourd'hui l'ensemble de la poésie moderne, c'est d'une certaine façon à la médiation de Baudelaire, de Rimbaud et de Mallarmé – dont aucun ne l'a connu – qu'il le doit. Sur notre découpage historique, Cf. aussi George Steiner, *After Babel*, Londres, OUP, 1975, p. 176 sq.

ments essentiels, à constituer le champ paramétrique de ce que nous avons nommé son articulation théorique. Être de langage, mais aussi, et simultanément, visée du monde, tourmenté par sa nature de signe, mais aussi menacé par l'écart qui sépare ce signe du réel, épris de soi, mais désireux de l'autre le sujet est bel et bien cette oscillation par laquelle advient au poème la question de sa et de la réalité.

En vérité, cette oscillation en commande une autre, qui se superpose à elle. Ce qu'une étude, même rapide, de nos trois auteurs dévoile, en effet, c'est que la question du sujet s'y pose de façon double : soit, alternativement, en termes de *pouvoir* et en termes d'*identité*. Cette dialectique du pouvoir et de l'identité est au fondement de l'espace poétique qui s'ouvre et s'articule par et dans les œuvres de Baudelaire, de Rimbaud et de Mallarmé. C'est elle, du moins, qui régit les deux grands axes selon lesquels cet espace se construit. Soit d'une part l'autonomie affichée du sujet, qui constitue son identité en l'identifiant à son pouvoir pratiquement infini de créateur (côté démiurgique du *moi*) – mais c'est alors au prix de restreindre l'espace de ce pouvoir à un imaginaire reconnu comme tel. Soit, d'autre part, et réciproquement, l'impuissance avouée de ce sujet, dans la mesure où son identité échoue à se constituer comme maîtrise du réel.

C'est, nous semble-t-il, à partir de cette opposition que l'on peut comprendre enfin la dialectique qu'il nous reste à proposer comme l'un des signes inauguraux de la modernité poétique : la dialectique entre le *moi empirique* et le *moi comme poète (moi auctorial)*. Ce qui change dans la poésie avec Baudelaire, comme nous avons tenté de le montrer, c'est la réflexivité par laquelle le *je* du poème s'appréhende lui-même, ou, pour le dire autrement, la conscience qu'il a d'être le sujet d'un poème⁶¹, et cela d'une façon qui subvertit l'ancienne fonction du *moi* comme *rôle*. Car s'il se sait poète, le *je* se sait et même, pourrait-on dire, se *veut* simultanément cet être mortel qu'il demeure sur le plan de l'existence.

D'une certaine manière, l'ensemble de notre travail n'est que l'illustration de cette coïncidence impossible, ou mieux, de cette dialectique interminable dans laquelle le *je* comme pouvoir (poétique) et le *je* comme identité (existentielle) cherchent, par la mise en œuvre des

⁶¹ Il resterait, bien sûr, à distinguer les textes où cette conscience se situe au niveau de l'énoncé, c'est-à-dire où le *je* se pose de façon explicite comme poète et ceux où elle reste en quelque sorte implicite au niveau de l'énonciation.

ressources du langage, à échanger leurs pouvoirs pour fonder une nouvelle et unique identité. Ce que nous avons décrit, de Baudelaire à Mallarmé, comme l'impossible affranchissement du langage est donc en parfaite homologie avec l'affranchissement impossible d'un sujet dont le statut restera toujours, et nécessairement, divisé. Cette coïncidence impossible, il nous faut maintenant la décrire dans ses méandres et son devenir chez trois poètes modernes, héritiers de cette histoire, dont elle forme largement l'horizon: T. S. Eliot, Paul Celan et Yves Bonnefoy ⁶².

Question de méthode

Il nous reste toutefois un point de méthode à préciser avant d'entamer l'étude détaillée de nos trois auteurs. Les analyses qu'on trouvera ici s'ordonnent selon deux principes: la succession chronologique et un type d'interprétation largement immanente. Ce double parti pris se légitime à nos yeux pour les raisons suivantes.

En choisissant de suivre chacune des œuvres étudiées dans sa simple progression, et en nous exposant donc au reproche de calquer notre méthode sur son objet en renonçant par là à l'autonomie du point de vue critique, nous ne faisons en vérité que dégager le sens même de cet objet. C'est en effet la propriété la plus originale de la poésie moderne du XXe siècle que le sujet n'y soit pas un *donné*, mais au contraire l'animateur d'une quête qui le concerne lui-même au premier chef. Cette quête n'est pas seulement le moteur de l'œuvre, elle en est aussi le sens. C'est même parce que ce sens n'est jamais *expression* (d'une signification a priori), mais *invention* toujours à reprendre que, pourrait-on dire, la poésie est moderne. Sans doute, une fois achevée, l'œuvre se dévoile-t-elle *après coup* comme l'unité plus ou moins homogène d'un projet qu'on pourra retrouver synchroniquement distribué sur le plan des thèmes ou des constantes formelles. Mais cet étalement synchronique ne doit pas dissimuler le fait que la progression qui l'a rendu possible et manifeste n'a cessé d'être l'horizon, et même la raison d'être, de l'écriture. En ce sens, la question du sujet ne peut être considérée comme un thème parmi d'autres. Elle est à la fois l'origine et la visée

⁶² Sur la légitimité du choix de ces trois auteurs comme figures exemplaires, voir notre chapitre final.

ultime de tous les thèmes par lesquels l'œuvre s'est frayée son chemin. A procéder par coupes synchroniques, l'analyse s'exposerait donc à thématiser en quelque sorte l'inthématisable, en occultant la *dynamique* qui a donné lieu aux différents poèmes ainsi qu'aux images dont ils sont tissés.

Etant donné l'ambiguïté de la notion de sujet, son ambivalence formelle et existentielle, il est facile de comprendre combien l'étude diachronique s'impose pour rendre compte, chaque fois, du *trajet* que l'œuvre a parcouru. Trajet existentiel d'abord, mais tout aussi bien trajet poétique, comme en témoigne un trait commun à nos trois auteurs. C'est en effet le propre d'Elliot, de Celan et de Bonnefoy de revenir parfois sur certains poèmes antérieurs de manière explicite et dans le corps même de leurs poèmes, pour faire du temps écoulé dans l'intervalle une mesure de la vérité du devenir subjectif. La dimension diachronique de l'œuvre, autrement dit, devient le mode même de l'auto-affirmation du sujet. Ainsi par exemple dans la seconde section de «Little Gidding», la rencontre du sujet avec son double antérieur sert-elle à récapituler le sens même de l'expérience et de la vérité mises en jeu dans l'acte poétique. Ainsi, dans «... Rauscht der Brunnen»⁶³, la reprise du dernier vers de «Kristall», un poème du premier volume, permet-elle à Celan de situer l'authenticité du temps à partir duquel il tente de se définir. Ou encore, dans «Une voix», poème de la dernière section de *Hier régnant désert*⁶⁴, le retour de la voix de Douve devient-il le signe de la vérité accrue qui guide désormais l'identité du *je* poétique. Dans ces trois exemples comme dans bien d'autres, la progression temporelle est réfléchie comme le lieu même du sens de la progression poétique, et inversement – en nous indiquant dès lors clairement à la fois la lumière à laquelle l'œuvre se comprend elle-même et celle sous laquelle elle demande à être comprise par son lecteur.

Cette orientation prospective de la poésie, pertinente au niveau de chaque volume, régit aussi bien les poèmes singuliers, en commandant par là le genre d'analyse requise à leur élucidation. Les trois études qu'on lira ici s'appuient très largement sur des analyses de détail dans lesquelles trois facteurs majeurs ont retenu notre attention : le rapport

⁶³ Paul Celan, *Die Niemandsrose*, Francfort, S. Fischer 1963, p. 35.

⁶⁴ Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert*, Paris, Mercure de France 1958, p. 66.

entre le sujet et ses figures de représentation ou d'incarnation, le statut verbal et métaphorique de ce rapport et l'horizon à la fois poétique et extrapoétique qu'il met en jeu. Cette triple focalisation sur la source du poème, sa substance et son horizon a pour fonction de ressaisir le texte comme *tension* tout en déployant l'espace de sa réalité immanente. A une herméneutique se réfléchissant dans son objet tout en dépliant celui-ci, nous voudrions donc adjoindre une saisie dynamique de l'acte poétique de façon à éviter de figer en un catalogue de thèmes une matière poétique qui n'existe que comme processus d'intégration et de dépassement de ceux-ci. L'immanence textuelle prendra donc ici son sens de la notion prioritaire d'un *projet* qui la guide en la déployant. Ce que nous tenterons donc chaque fois sera de refaire le cheminement de l'œuvre, soit ce qui lui a donné sa raison d'être, de reparcourir l'espace qui, comme le dit un de nos auteurs, porte le poème à la Rencontre.

Considérant la prolifération des analyses purement formalistes dans le champ de la critique poétique moderne, Paul Celan nous disait un jour, d'un ton amer, à Stuttgart: «Il est facile, quand on l'a privé de son souffle, de réduire le poème à un ensemble de figures de rhétorique». C'est le vœu des trois études qui suivent de n'avoir pas perdu ce souffle de vue.

T.S. ELIOT

THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK

Prufrock existe avant tout comme voix¹. C'est cette voix même qui lui confère son unité la plus profonde comme c'est elle qui l'anime à en faire ce que les critiques anglo-saxons nomment un «character». Son monologue définit son identité, c'est-à-dire les limites et la façon de son mode d'être. Il reste que ce monologue, et cela nous semble aussi décisif que peu remarqué, n'est pas à saisir en dehors de la forme poétique précise qui lui donne lieu. La voix de Prufrock, l'ancrage de cette voix dans une réalité si éminemment littéraire dans sa manière de poser les rapports – interrogatifs – du quotidien et du métaphysique, fait de lui une figure trop explicitement liée à un mode d'être verbal pour qu'il soit possible de l'appréhender ailleurs que dans sa relation au langage versifié du poème. Certes Prufrock existe aussi *à travers* ce langage. Son autonomie est celle de toutes les figures poétiques ayant inauguré une nouvelle façon de dire, c'est-à-dire, de révéler telle puissance, ignorée jusque-là, du langage. Mais c'est précisément par cet emploi nouveau, et non par un questionnement d'ordre thématique, qu'une nouvelle problématique existentielle se fait jour.

«The Love Song of J. Alfred Prufrock» doit donc être considéré du triple point de vue de sa forme, de sa topique et de son sens, chacun de ces termes ne prenant sa signification que dans son rapport aux deux autres. Ce qui n'est pas seulement postuler une identité, au reste évidente, entre forme et fond, mais affirmer d'emblée le statut *poétique* de son discours.

¹ Hugh Kenner, *The Invisible Poet: T.S. Eliot*, Londres, W. H. Allen, 1960, p. 35.

Un tel statut se montre au reste immédiatement sensible dans le titre ² dont la charge d'ironie manifeste ³ semble avoir occulté pour plus d'un interprète la valeur d'indication formelle. Le poème est donné pour un *chant*, et davantage même, pour un *chant d'amour*. Il est clair que rapporté au corps même du poème, ce «chant d'amour» ne peut que révéler son inanité, et certes J. Alfred Prufrock ne se déclarera pas. Au-delà de son ironie, le titre signale cependant autre chose, dont l'ironie n'est qu'un mode d'approche: «love song» doit être pris au sérieux dans la mesure où c'est justement son impossibilité avérée qui donne au poème, plus que son unité, son horizon. Du point de vue topique autant que du point de vue formel, le «chant d'amour» fait signe vers une plénitude qui, pour être irréalisée, n'en reste pas moins présente jusque dans sa négation, – et tout le poème vit de cet écart.

Ecart qu'on peut lire tout d'abord dans le moment formel: le chant de Prufrock est en fait un *monologue* ⁴, plus exactement un monologue dramatique intérieur, dont un poème comme l'*Andrea del Sarto* de Robert Browning pourrait bien ⁵ avoir été l'un des modèles. Ce qui, de nature, est la parole interlocutrice par excellence, le chant d'appel et d'offrande, se voit ici contredit en son essence même: plus encore qu'une déclaration rentrée, le monologue ne sera finalement que la reconnaissance d'une impossibilité de parler, le poème se constituant comme une longue interrogation, certes verbalisée, mais aussi comme en retrait de toute parole proférée.

Cette impossibilité de parler (à l'autre), impliquée dans le paradoxe formel qui oppose titre et monologue, se reduplique thématiquement en cette identité impossible qui empêche Prufrock, séparé qu'il est de soi,

² qui doit peut être son origine au «The Love Song of Har Dyal» des *Plain Tales from the Hills* de Rudyard Kipling.

³ Cf. notamment Rudolf Germer, *T.S. Eliots Anfänge als Lyriker (1905-1915)*, Heidelberg, Carl Winter, 1966, p. 65-66.

⁴ Il n'y a que A. G. George (*T. S. Eliot. His Mind and Art*, Bombay, Asia Publishing House, 1963, p. 105) pour identifier le «you» initial à un interlocuteur véritablement présent.

⁵ Cf. E.J.H. Greene, *T.S. Eliot et la France*, Paris, Boivin, 1951, p. 37 et Grover Smith, *T.S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*, Chicago, The University of Chicago Press, 1956, p. 15.

de se déclarer⁶. Nous aurons même à voir que c'est cette corrélation entre parole et identité impossibles qui imprime au poème son rythme le plus profond.

Le poème s'ouvre par une division – «Let us go then, you and I» – dans laquelle force semble de reconnaître la division propre de l'identité de Prufrock, «you» désignant sans doute, comme Grover Smith l'a suggéré⁷, non seulement son corps, mais aussi sa personne sociale, son «être pour autrui».

Cette division se traduit d'emblée par une suite d'images dont le dénominateur commun est l'état d'aliénation et d'impuissance dont elles témoignent, et dont la première est presque emblématique du poème entier :

*Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table (1-3)*

De même que Prufrock est double, de même la soirée («evening») est-elle distincte du ciel («sky») et, comme le *moi*, comparée à une figure dont la fonction est de refléter une division : celle du malade anesthésié et donc «séparé» de son corps. Les vers suivants font signe dans le même sens. Bien que contrastant en apparence avec l'inertie du «patient», leur dynamisme intentionnel («Let us go...») se heurte en effet au caractère hostile du décor :

*Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells (4-7)*

décor dont il faut remarquer que c'est lui qui assume très vite le rôle directeur de l'action :

⁶Cf. Jules Laforgue : «Bref, j'allais me donner d'un «Je vous aime»/Quand je m'avisais non sans peine/ Que d'abord je ne me possédais pas bien moi-même.», *Oeuvres Complètes*, t. 2, Paris, Mercure de France 1922, p. 151. Sur ce rapprochement, Cf. aussi Francis Scarfe, «Eliot and Nineteen Century French Poetry» in *Eliot in Perspective: A Symposium*, éd. Graham Martin, Londres, Macmillan, 1970, p. 54-55.

⁷*Op. cit.*, p. 16.

*Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question* (8-10).

Promues syntaxiquement, par leur reprise en anadiplose au début du vers 8, au rang du sujet grammatical, les rues prennent rapidement l'allure d'un labyrinthe qui, même de nature érotique, figure une volonté dont le passant, ici Prufrock, ne semble pouvoir être que la victime. Plus important encore est le mouvement d'*abstraction* opéré par ces vers : la comparaison des rues à une « argumentation monotone et insidieuse » révèle en fait la participation silencieuse du sujet à la description du décor dont il pâtit et qu'il ne perçoit que selon l'ordre propre de sa conscience⁸. En ce sens, l'abstraction est projection d'une incertitude qui ne parvient pas (ou plus) à opérer le partage entre l'extérieur et soi, et pour laquelle le concret ne peut plus que figurer, métaphoriquement, son propre état.

Nous aurons à revenir longuement plus tard⁹ sur le phénomène de la discontinuité poétique, tel qu'il servit à Eliot à fonder sans doute sa plus grande œuvre, *The Waste Land*, et ce sera alors le lieu d'interroger cette discontinuité pour elle-même et dans tous ses présupposés. Mais il est significatif de noter qu'elle opère déjà dans notre poème. Ainsi l'enchaînement de la première à la deuxième strophe témoigne-t-il pour le moins d'une rupture de l'ordre linéaire du discours. Certes cette rupture n'est encore que légère, et l'on peut assurer l'enchaînement en posant par exemple, comme le fait Germer¹⁰, que ce qui apparaît d'abord comme une « digression » (v. 15-22) naît en fait d'une cohérence intérieure au personnage, et plus précisément du refoulement de la perspective si pénible pour lui, de la déclaration, qui déplace l'attention du futur au présent, c'est-à-dire au décor brumeux qui borde la route le menant chez sa dame. Et pourtant une telle explication reste insatisfaisante en ce que l'unité psychologique de Prufrock qu'elle postule est en fait contredite et invalidée par la poétique de ce texte.

⁸ *Ibid.*, p. 18, Cf. aussi Germer, *Op. cit.*, p. 68.

⁹ Cf. *Infra* chap. IV. Donald Davie a utilement rapporté l'importance du « blanc », de la « lacune » dans la première poésie d'Eliot à ses sources symbolistes. Cf. « Pound and Eliot: A distinction », *Eliot in Perspective*, éd. cit., p. 68-69.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 73.

L'incertitude sur le statut propre de la réalité, tel que nous avons pu le noter dans les premiers vers du poème, implique fondamentalement un mode d'être de soi et des choses où leur durée, leur devenir, leur insertion dans un temps vécu comme possibilité et comme promesse sont perdus. Le pouvoir de distinction postule en effet un ordre temporel tel que la conscience parvienne à y assigner aux différents niveaux de réalité une place qui réponde à leur charge ontologique propre. Avec l'effondrement de cet ordre s'affirme l'effondrement de cette charge, l'histoire de la poésie moderne est là pour le montrer.

Le temps qui prévaut ici se définit au mieux par un indice formel, celui de la répétition. D'une répétition impersonnelle qui semble démentir dans sa forme la substance de son énoncé, et qui n'ouvre l'avenir que sur un espace de formules dont la force est comme gommée par leur caractère de stéréotypes (ainsi de l'allusion à Hésiode au vers 29, par exemple) pour s'achever dans la quasi-dérision d'une durée ne menant qu'à la banalité (vers 23-34).

Ce à quoi le langage échoue ici coïncide avec l'échec de Prufrock, qui est d'affirmer librement, au-delà du stéréotype, une individualité propre renonçant peut-être à la toute-puissance, mais qui ose néanmoins imposer sa singularité. Ainsi le recours aux formules, presque litaniques dans leur position d'anaphores, du «there will be time» ou de «time for», avec leur accent archaïque ne parvient-il pas tant à assurer la permanence d'un passé (d'un passé de parole où, par exemple, les termes de «murder and create», où la formule d'Hésiode garderaient leur force agissante) qu'à différer la possibilité d'un acte (ou d'une parole) présent(e), reléguant celle-ci dans la sphère de l'omnitude, écartant jusqu'à la «création» d'une parole amoureuse.

C'est bien, au reste, ce mouvement de différer qu'expose la quatrième strophe (v. 37-48), tout en en révélant l'un des motifs fondamentaux : la confusion opérée par Prufrock entre l'acte le plus naturel (la déclaration amoureuse) et l'illusion du bouleversement métaphysique que cet acte infligerait, croit-il, à l'univers. Bien sûr, un tel bouleversement nous est donné pour dérisoire. L'articulation formelle des questions répétées du «Do I dare?» d'abord comme prélude à la déclaration puis, par cet effet de surprise modelé par la division rythmique («Do I dare / Disturb the universe?»), comme question métaphysique le montre de façon patente. Et pourtant, cette dérision est à double face. Prufrock et le langage qui le porte ne sont tournés en dérision que pour autant que

cette dérision est encore le signe d'un désir d'absolu qui reste présent à l'horizon même de son impossibilité reconnue. Ce n'est pas en vain que la forme du discours participe encore de l'hieratisme (même renversé, même brisé) d'une époque et d'un style porteurs de sens métaphysique. Car ce sens n'est pas nié. Que sa réitération, sa réassomption se fassent sous le signe de l'impossible, certes, cela est vrai. Mais, aussi bien, cette impossibilité figure-t-elle, paradoxalement, une dernière manière de lui être fidèle.

Les trois strophes suivantes (v. 48-69) occupent une place importante dans la « stratégie » de la déclaration. Précédant le moment crucial – l'aveu, mais qui n'interviendra pas –, elles devraient marquer l'ultime suspens d'une parole enfin ouverte à son destinataire. Or ces strophes marquent le contraire. Leur visée – où l'on notera la fréquence du pronom personnel de la première personne – avorte, dans la mesure où leur fin, loin de marquer l'ouverture, signe trois fois un repli du *moi* sur lui-même ou plus exactement sur son incapacité à s'affirmer dans une parole instauratrice du rapport à l'autre : « So how should I presume ? » (v. 53), « And how should I presume ? » (v. 60), « And should I then presume ? / And how should I begin ? » (v. 67-68).

Nous ne sommes pas loin de notre problématique essentielle, l'évocation de la rencontre amoureuse étant traditionnellement (et Eliot, on le sait assez, n'écrit pas en dehors de la tradition) le lieu d'affirmation privilégié du pouvoir poétique. Or face à l'infini virtuel de ce pouvoir, Prufrock, lui, ne peut avouer que l'infini d'un non-partage :

*I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.* (v. 73-74)

Il faut noter, à ce point, la récurrence d'un procédé qui constitue aussi bien l'aveu d'échec de la parole directe sur laquelle le poème, parvenu au moment décisif de sa topique, devrait s'ouvrir. En d'autres termes, la substitution métaphorique par laquelle c'est le *temps*, et non le *personnage*, qui se fait le lieu d'une volupté justement refusée à Prufrock :

*And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully!
Smoothed by long fingers,
Asleep... tired ... or it malingers,
Stretched on the floor, here beside you and me.* (v. 75-78)

Ces quatre vers sont les seuls du poème qui, ayant directement trait à la situation amoureuse, soient écrits au présent. S'ils révèlent le désir refoulé du locuteur – le temps y est décrit comme un corps allongé, apaisé de caresses – ils indiquent indirectement son impuissance à vivre à la hauteur de ce désir. En somme, ils préfigurent la réponse à la question qui suit, elle-même formulée dans le dérisoire, notamment par la rime de «ices» avec «crisis»:

*Should I, after tea and cakes and ices,
Have the strength to force the moment to its crisis?* (v. 79-80)

Il n'est peut-être pas de passage où se dévoile plus clairement la loi structurante du poème que dans la (non-)réponse à cette dernière question. Ni, par voie de conséquence, de preuve plus convaincante de la nécessité d'interroger Prufrock comme figure du pouvoir poétique. A sa question, à la question d'une déclaration éventuelle, Prufrock répond en effet par une série d'identifications imaginaires qui portent bien davantage sur le problème de l'identité et du pouvoir d'être que sur celui de l'amour. Davantage même, ce sont ces identifications qui déterminent finalement le rapport amoureux.

En vérité, l'hésitation de Prufrock est bien plus qu'une incertitude ou un manque de confiance en soi. Son incapacité à se déclarer témoigne de son rêve d'une parole qui joigne à sa vérité une *effectivité* qui lui est justement refusée, et dont il sait bien, en fin de compte, qu'elle n'est qu'un rêve:

*But though I have wept and fasted, wept and prayed,
Though I have seen my head (grown slightly bald)
brought in upon a platter,
I am no great prophet – and here's no great matter.* (v. 81-84)

L'allusion à saint Jean doit sans doute se lire à deux niveaux. Victime d'une femme, le prophète incarne ici le sentiment d'impuissance, ou mieux, de persécution qui caractérise Prufrock (ainsi que l'ont révélé, outre l'image initiale, les vers 54-58). Mais plus encore, Jean-Baptiste est celui qui oint le Verbe incarné, soit l'épiphanie de tout ce qui est refusé à Prufrock: la nomination de l'être aimé comme parole fondatrice. L'ironie de cette identification naît de ce que Prufrock sait dès l'abord que l'objet de sa «piété» (v. 81) est dérisoire, dérisoire comme cette tête à demi chauve que, dans une manière de citation, il invoque devant sa

conscience, et que sa dame n'est pas une Hérodiade. Inversement, cette ironie – dont l'emploi systématique a valeur d'indice historique, comme nous le verrons – ne prend son sens que par rapport au désir (au rêve) d'élévation dont c'est aussi l'une des constantes de cette œuvre d'avoir montré le nécessaire et tragique avortement :

*I have seen the moment of my greatness flicker,
And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,
And in short, I was afraid.* (v. 85-87)

Ce «moment de grandeur», même imaginaire, demeure le point de référence à partir duquel toute «chute» doit être interprétée, et notamment la «chute» représentée par l'image du Juif errant, c'est-à-dire l'image d'une condition liée à l'exil sur une terre sans issue.

Prufrock, d'une certaine façon, sait la confusion qu'il opère, ou du moins il sait que l'ordre auquel il se réfère est irrecevable dans sa forme établie. Il sait qu'à sa tentative de restituer au quotidien son fondement métaphysique, tentative qui détruit l'ordre accepté de ce quotidien, ne peut venir s'opposer qu'une complète incompréhension de la part de sa dame. Lui-même en butte à l'énigme de ce fondement, il sait que sa parole n'actualise pas tant qu'elle n'«inexprime», pour reprendre un terme de Roland Barthes, un objet de parole qui reste hors de portée. En termes d'Eliot, il sait qu'à l'objet de son discours fait défaut un «objet correlative»¹¹, soit un répondant extérieur à son sentiment.

Le motif de l'incompréhension alléguée du partenaire semble simple. La dame (à propos de laquelle il faut noter que sa détermination se réduit au seul possessif du vers 97: «by *her* head») vit dans le monde des conventions. L'amour, l'art – ainsi qu'en témoigne le décor dont elle s'entoure – ne sont pour elle que neutralisation extérieure, et bien-séance. Elle représente, si l'on veut, le règne de la parole vide (très semblablement à la dame de «Portrait of a Lady»).

De ce décor, de cette convention qui vit des seules apparences, Prufrock n'éprouve que la contingence. Son propos est inverse, qui tente de l'abolir au profit d'une expérience de l'absolu, toutefois rebelle à la parole, comme Eliot le lui fait dire parodiquement: «It is impossible to say just what I mean». Le réel qui l'entoure n'est pour lui qu'une

¹¹ *Selected Essays*, 3e éd., Londres, Faber and Faber, 1969, p. 145.

somme, marquée formellement par l'abondance des répétitions, au caractère superfétatoire: les choses, dans leur addition, sont autant de suggestions et en même temps d'entraves à un discours qui ne deviendrait possible qu'à les transcender.

Nous savons, du témoignage même du poète¹², que la strophe de Hamlet fut composée à Harvard avant le reste du poème, ce qui explique quelque peu l'apparente rupture qu'elle y introduit¹³. Le contraste manifesté par cette strophe naît avant tout de son caractère affirmatif¹⁴: Prufrock y parle de lui-même sur un ton qui s'oppose par son assurance, sinon par son thème, aux hésitations qui l'ont caractérisé jusqu'ici. L'emploi du présent, la perspective comme extérieure à soi, et par là même lucide, de son discours semblent démentir les incertitudes et l'aliénation que nous avons reconnues comme constitutives de sa figure.

Reste que nous avons à considérer cette strophe pour ce qu'elle nous apprend, et qui se relie à l'ensemble. Ce qui veut dire d'abord revenir à la dénégation du vers 113 et à sa fonction. Il est clair que cette dénégation n'a de sens que par rapport à une identification préalable qui, niée, ne s'en ouvre pas moins à un troisième terme qui la maintiendra. Les raisons de cette identification sont claires, outre l'évident désir de grandeur qui s'y manifeste: comme Hamlet, Prufrock est aux prises avec des mots qui signent son incapacité à agir. Comme pour le Prince, ses mots tendent à se constituer en univers, et cet univers à se substituer, en valeur du moins, à la réalité.

Ayant nié son identification à Hamlet, Prufrock s'affirme donc parent de Polonius ou de quelque autre figure de conseiller bouffon. Que la comparaison paraisse inadéquate importe peu, somme toute, dans la mesure où seul compte ici le genre de regard que le locuteur porte sur soi. Or ce regard traduit un remarquable amoindrissement par rapport à l'élévation d'une figure comme celle d'Hamlet. Les qualités dont le *I* se dote lui-même tendent toutes à ce qu'on pourrait nommer la seconda-

¹²Cf. Greene, *Op. cit.*, p. 41-42 note.

¹³Cf. Kenner, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁴Robert F. Fleissner a cru pouvoir repérer l'origine du premier vers dans le début d'un paragraphe de l'essai de Walter Pater (*Shakespeare's English Kings*, Londres 1890, p. 207): No! Shakespeare's kings are not, nor are meant to be, great men.» Cf. «Prufrock, Pater and Richard II: Retracing a Denial of Princeship», *American Literature* 38, 1966, p. 120-123.

rité. Ce regard, dirait-on, métaphorise à l'extérieur entre Prufrock et soi, et de façon consciente, ce que nous avons reconnu comme la tension constitutive, et en partie inconsciente, de sa figure même.

En somme, la seule parole affirmative de J. Alfred Prufrock, bien loin d'atteindre à la plénitude d'un «chant d'amour», aura donc servi à souligner son ridicule, voire même sa dérision. La fin du poème, qui enchaîne sur le ton des strophes antérieures, ressaisit, elle, ce ridicule en le recourbant une dernière fois vers son envers profond, mais sans espoir :

*I grow old... I grow old...
I shall wear the bottom of my trousers rolled.
Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?
I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach
I have heard the mermaids singing each to each.
I do not think that they will sing to me.*

*I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown back
When the wind blows the water white and black.*

*We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown. (v. 122-133)*

Le mouvement final est donc double. Répétition parodique des incertitudes de Prufrock (particulièrement sensible dans le jeu des rimes «old/rolled», «peach/beach», dans le contraste du dérisoire et du fondamental et dans la reprise de la question du «Do I dare?» appliquée, cette fois, non plus à l'univers, mais à un fruit), il s'ouvre en même temps sur un propos et sur un rythme qui restituent à la figure parodiée une sorte de dignité tragique qui dépasse la parodie de très loin.

C'est le motif des sirènes qui assure la transition. Des sirènes, Prufrock affirme qu'elles ne chantent pas pour lui, marquant par là la destitution qu'il subit par rapport aux amants romantiques et aussi bien la destitution d'une parole dès lors privée d'un substrat transcendant. Paradoxalement, cette privation, qui a été sensible tout au long du poème, ouvre la fin du «Love Song» à une forme qui contredit l'essence même de son propos : les six derniers vers sont les seuls à atteindre ce que l'on peut bien nommer une sorte de plénitude lyrique. Le paradoxe est

fondamental en ce que la négativité du propos détermine et dévoile l'un des plus purs traits de la modernité, et comme sa leçon profonde: duplices, les sirènes sont doubles surtout, comme la parole qui les dit. Signes d'un monde où l'imaginaire gardait les droits et les ressources d'une transcendance mythique, elles en indiquent encore la hauteur. Simultanément, cette hauteur avoue ici sa condition de survie: dans une mémoire consciente de sa situation propre et opposée. Ainsi la beauté lyrique des deux avant-derniers vers, témoins musicaux d'une harmonie perdue de la parole, a-t-elle pour contrepartie nécessaire la mort annoncée au vers final. Plus même, les sirènes sont agents de cette mort. Ultime suspens d'une parole hors d'atteinte, leur chant entraîne une ruine (la noyade), qui est la ruine causée par la chute dans un réel dépossédé désormais de tout fondement transcendant. Entre ce rêve impossible et cet éveil, qui est mort, le chant de J. Alfred Prufrock, condensé ici une dernière fois, a ouvert un espace nouveau sur lequel la poésie postérieure de T. S. Eliot pourra faire fond.

SITUATION DE PRUFROCK

Des douze poèmes qui composent le premier recueil d'Eliot, *Prufrock and Other Observations*, paru en 1917, «The Love Song of J. Alfred Prufrock» représente le moment le plus achevé et comme la «somme» de cette première phase de son œuvre. Tant par sa maîtrise formelle que par son ton, ce poème réalise en effet la première des trois révolutions qu'Eliot introduira dans la poésie anglo-saxonne, et même européenne, de son temps. Si légitime qu'ait donc été une analyse détaillée de ses 133 vers, il convient à présent de tenter de saisir, sur un plan plus général, les ressources et la situation propres d'une telle poésie au moment de sa parution.

The form in which I began to write, in 1908 or 1909, was directly drawn from the study of Laforgue together with the later Elizabethan drama.¹

Si l'on ajoute à ces deux sources Dante, Baudelaire et les poètes symbolistes qu'Eliot découvre, selon son propre témoignage, par le livre de Symons²:

I myself owe Mr. Symons a great debt: but for having read his book,

I should not, in the year 1908, have heard of Laforgue or Rimbaud;

I should probably not have begun to read Verlaine; and but for reading Verlaine, I should not have heard of Corbière.³

¹ Ezra Pound, *Selected Poems. Introduction by T. S. Eliot*, Londres, Faber and Faber 1959, p. VIII. Cf. aussi Enid Starkie, *From Gautier to Eliot*, Londres, Hutchinson 1960, p. 160-167.

² Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, Londres, 1899.

³ T. S. Eliot, «P. Quenell, Baudelaire and the Symbolists», *The Criterion*, janvier 1930, p. 357.

on aura un tableau aussi complet que possible de l'horizon littéraire sur lequel le jeune poète américain allait faire fond.

Edward J.H. Greene⁴ a très bien analysé le détail des impulsions qu'Elliot a pu recevoir de ces différents poètes, et il ne saurait donc être question d'y revenir après lui. Greene restreint toutefois à dessein son analyse à des repérages de sources et néglige par là quelque peu une réflexion fondamentale sur le sens même de tels emprunts. C'est ce sens qu'il nous faut tenter de dégager maintenant.

L'ensemble des témoignages d'Elliot sur ses débuts s'accorde sur un point, qui est de reconnaître à Jules Laforgue une place prépondérante dans son esprit. Cette place, Laforgue la doit à une double raison. En premier lieu, c'est lui qui ouvre à Elliot le champ du *vers libre* en lui permettant ainsi de renouer avec le vers des Elizabéthains et des Jacobéens⁵.

Ce vers libre n'a de sens, toutefois, que par rapport au vers traditionnel. Pour banale qu'elle soit, cette remarque qu'Elliot formule à propos de Laforgue nous donne peut-être la clé de son admiration pour le poète français, et, du même coup, la seconde raison de l'importance décisive qu'il joua dans son développement. Le vers libre de Laforgue, dans toute son originalité, est *second*. Second formellement par rapport à l'alexandrin romantique et baudelairien, et surtout second par rapport à «l'altitude» spirituelle et métaphysique des poètes antérieurs⁶. Sa nature parodique en témoigne: la parodie n'est jamais possible sans un arrière-plan parodiable. même si doit en naître, dans les cas extrêmes, un monde nouveau. De cette secondarité, Elliot saisit la nécessité intime, y reconnaissant la seule manière acceptable pour l'époque de conserver en innovant, de maintenir d'une façon légitime la tension vers ce qui subsiste, mais comme hors d'atteinte. En un mot, il fait de cette secondarité le signe même de la modernité, le signe de présence de ce «historical sense»⁷ qu'il définira quelques années plus tard, comme

⁴Le livre de Greene est lui-même largement tributaire de la thèse de René Taupin, *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine 1910-1920*, Paris, Champton 1929. Cf. en particulier le chapitre VI «Deuxième phase de l'imagisme: T. S. Elliot», p. 211-240.

⁵Ezra Pound, *Op. cit.*, p. VIII.

⁶Cf. aussi Kerry Weinberg, *T. S. Eliot and Charles Baudelaire*, la Haye, Mouton, 1969, p. 16.

⁷T. S. Eliot, *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber, nouvelle édition 1969, p. 14.

l'apanage nécessaire du vrai créateur. Laforgue est second par rapport à Baudelaire qui, comme Eliot s'en rendra compte plus tard, répond mieux, et plus amplement, aux exigences de cette modernité. Mais l'accent primordial, Eliot, qui se cherche encore, le place sur la *manière*. D'une certaine façon, il lit Baudelaire à *travers* Laforgue⁸, et c'est cette lecture qui lui permet de se trouver. Mais qu'y lisait-il ?

On peut repérer chez Laforgue plusieurs traits propres à frapper un lecteur d'Eliot. Le premier, le plus évident aussi, est l'usure de son langage, soit le niveau purement formel de la parodie. Les mots, pour Laforgue, sont en voie de perdre leur *créance* sémantique. Ils sont formules, stéréotypes, c'est-à-dire omnitude autonome, désinvestie de presque tout répondant au *moi* qui les profère. En termes saussuriens, on pourrait dire que la virtualité de leur fonction de *parole* est contaminée, de manière presque systématique par l'anonymat de la *langue* (quasi morte) dont ils se détachent. L'emploi si fréquent de termes rares ou savants, et surtout abstraits, outre sa valeur de surprise, en témoigne éloquentement.

En outre, ce mouvement d'usure et d'anonymat s'avoue d'autant plus qu'il vient contredire l'épanchement, burlesque certes, mais aussi réel, d'un lyrisme très présent. Et voici qui est important pour Eliot : ce lyrisme d'une intériorité fragile se voit ainsi extériorisé par la parodie, projeté dans un monde imaginaire où il n'est pas plus de parole « propre » que de hiérarchie de parole, soit de préséance d'un ordre sur un autre, et où le dérisoire juxte l'absolu spirituel dans un mouvement qui laisse encore entrevoir, mais non rétablir, le sens perdu de leur subordination.

Eliot, toutefois, ne s'en tient pas là, dont le premier recueil témoigne déjà de la présence d'un double élément, absent chez Laforgue, et qui ne cessera de voir grandir son importance. A comparer, en effet, n'importe quelle « Complainte » à l'un des poèmes de ce recueil, on remarquera chez ce dernier, la force de structuration poétique d'une armature abstraite, extérieure aux locuteurs, et qui s'accompagne d'un mouvement d'*objectivation* des images dû, non plus au pur glissement verbal d'un signifiant hétérogène à un langage en première personne, mais à une insistance sur l'irréductible extériorité des objets auxquels le *moi*

⁸Greene, *Op. cit.*, p.19.

choisit de s'identifier : ce que l'on pourrait nommer, respectivement, le côté Dante et le côté Baudelaire⁹ d'Eliot.

Il faut s'arrêter un moment à ce mouvement d'objectivation pour tenter d'y saisir l'un des moments constitutifs de notre thème et, par-delà, l'une des formes essentielles de la modernité. Le problème central de la première poésie d'Eliot est le problème du sujet comme donateur de sens, à la fois vis-à-vis du langage et de la réalité. A cet égard, «The Love Song of J. Alfred Prufrock» et «Rhapsody on a Windy Night» se comportent comme les deux faces opposées d'une même difficulté. «Prufrock»¹⁰ est l'extrême d'une tentative dont la «Rhapsody» prendra le relais, en ce que l'impossibilité centrale de son protagoniste relève précisément de son impuissance à faire coïncider son *moi* avec le corrélat extérieur de ce *moi* dans la parole, et cela du fait même de l'hypostase de ce *moi* en un désir d'absolu qu'il ne peut plus assumer verbalement. De cet échec, la «Rhapsody» et «Preludes» prennent acte, dirait-on, qui renversent la démarche pour poser la priorité d'un extérieur dont c'est le *moi* dès lors qui devient le corrélat. Cette priorité, qui fait quasiment du *moi* l'objet au même titre que les objets qui l'entourent ou qui font impression sur lui, demande toutefois à être comprise dialectiquement comme une tentative de restituer à la subjectivité un lieu et un lien d'échange avec le réel, qu'elle perdrait à vouloir se conserver intègre, c'est-à-dire, à la limite, solipsiste. Acceptant la bles-

⁹ Cf. : «I think that from Baudelaire I learned first, a precedent for the poetical possibilities, never developed by any poet writing in my own language, of the more sordid aspects of the modern metropolis, of the possibility of fusion between the sordidly realistic and the phantasmagoric, the possibility of juxtaposition of the matter-of-fact and the fantastic. From him, as from Laforgue, I learned that the sort of material that I had, the sort of experience that an adolescent had had, in an industrial city in America, could be the material for poetry; and that the source of new poetry might be found in what had been regarded hitherto as the impossible, the sterile, the intractably unpoetic. That, in fact, the business of the poet was to make poetry out of the unexplored resources of the unpoetical; that the poet, in fact, was committed by his profession to turn the unpoetical into poetry.» T. S. Eliot, «What Dante means to me», *To Criticize the Critic*, Londres, Faber and Faber 1965, p. 126.

¹⁰ Il ne saurait être question ici de dates, bien que «Preludes» et «Rhapsody on a Windy Night» soient légèrement postérieurs au «Love Song» (Cf. Greene, *Op. cit.*, p. 47). La chronologie intérieure connaît des simultanés qui semblent contredire la notion même de développement.

sure d'un réel «terrifiant»¹¹ par une honnêteté qui ne recule pas devant le sordide (qui est, aussi, le vrai), acceptant l'inadéquation entre les choses et soi (Cf. «You had such a vision of the street/As the street hardly understands»), la conscience parvient à se ressaisir comme liberté.

¹¹ Dans les termes d'Eliot à propos d'un poète dont il n'est proche en rien sinon par cette même honnêteté: «It is merely a peculiar honesty, which, in a world too frightened to be honest, is peculiarly terrifying. It is an honesty against which the whole world conspires, because it is unpleasant.» «William Blake», *Selected Essays*, p. 317.

VERS LE MYTHE

Cette dualité de la conscience et de la matière qui se reflète dans un langage écartelé entre son pouvoir d'abstraction et son pouvoir d'évocation définit au mieux les ressources, à la fois, et les difficultés de l'étape poétique suivante, celle des *Poems*, 1920. En fait, les trois années qui la séparent de *Prufrock and Other Observations* marquent une étape décisive, celle qui, de cette dualité, mènera plus tard à l'intégration.

Si l'on excepte « Gerontion », composé en 1919¹, soit le dernier, et qui témoigne de cette intégration à tel point qu'Ellot songeait à lui comme à une introduction possible au *Waste Land*², tous les poèmes de ce recueil sont de veine satirique. D'une veine satirique qui, si elle doit encore beaucoup à Laforgue, Corbière, Tailhade ou Gautier, notamment dans les quatre poèmes français du volume³ relève surtout – de par le contraste violent entre l'extériorité des apparences satirisées et le souci métaphysique que celles-ci continuent, paradoxalement, à désigner – de ce qu'Ellot a célébré, à propos de Marvell, comme le *wit* de la poésie élizabéthaine et jacobéenne, nous dirions d'un certain baroque :

In fact, this alliance of levity and seriousness (by which the seriousness is intensified) is a characteristic of the sort of wit we are trying to identify. It is found in

Le squelette était invisible

Au temps heureux de l'Art païen!

of Gautier, and in the *dandysme* of Baudelaire and Laforgue (...) It is a quality of a sophisticated literature (...) When we come to Gray and Collins, the sophistication remains only in the

¹ Greene, *Op. cit.*, p. 70.

² *The Letters of Ezra Pound*, éd. by D. D. Page, New York 1950, p. 171.

³ Taupin, *Op. cit.*, p. 225-240 et Greene, *Op. cit.*, chap. III.

language, and has disappeared from the feeling. Gray and Collins were masters, but they had lost the hold on human values, the firm grasp of human experience, which is a formidable achievement of the Elizabethan and Jacobean poets. This wisdom, cynical perhaps, but untired (in Shakespeare, a terrifying clairvoyance), leads towards, and is only completed by, the religious comprehension⁴.

Que cherche Eliot à ce point ? En premier lieu, un langage qui soit fondé sur l'expression précise de ce que l'article sur *Hamlet* nomme «an objective correlative», un répondant extérieur exact. Ce qui frappe dans la série d'études consacrées aux Metaphysical Poets est justement l'éloge, inlassablement repris contre la poésie romantique ou géorgienne, d'une intégration consciente des éléments sensibles et intellectuels de l'expérience⁵ dans un langage sans vague aucun, que ce langage marque la continuité ou le contraste d'un ordre à l'autre. Tel est le sens du «firm grasp of human experience» évoqué. Il s'agit pour Eliot, et c'est une revendication morale autant qu'intellectuelle, de fonder une assise abstraite et sensible, intérieure et extérieure, sur laquelle le *moi* puisse asseoir une liberté dénuée de tout narcissisme, c'est-à-dire pour laquelle le langage soit le lieu «cynique peut-être, mais clairvoyant» de cette impersonnalité dont le fameux article de 1919, «Tradition and the individual talent», s'est fait l'avocat. C'est ici qu'intervient la satire, mais comme un premier pas seulement. La satire, telle qu'Eliot la conçoit dans les *Poems*, 1920, et contrairement à la veine prufrockienne, est, du point de vue du *moi*, fille de la distance. Elle l'est nécessairement dans la mesure où sa fonction est de réfléchir une union impossible, de porter au jour la *division* des sphères dont la cohésion signifia une unité métaphysique aujourd'hui révolue. En même temps, cette satire répond, par l'acuité des formes qu'elle exige, au désir de tremper le langage à l'eau d'une force de distinction dont l'absence signifierait pour Eliot, ainsi qu'on peut le dégager de ses réflexions sur Swinburne, le non-lieu ou l'illégitimité de l'acte poétique.

La satire, toutefois, n'est qu'un premier pas. La division qu'elle implique, pour refléter fidèlement un état de fait, ne saurait, sous peine d'aliénation bientôt totale, s'ériger en état de droit au regard d'un esprit

⁴ «Andrew Marvell», *Selected Essays*, p. 296-297.

⁵ «The Metaphysical Poets», *Selected Essays*, p. 287.

pour lequel le mouvement vers l'unité fait figure de nécessité intellectuelle autant qu'éthique. Quelle qu'ait pu être leur perfection formelle, les poèmes satiriques du second recueil n'ont eu sans doute aux yeux d'Eliot valeur que d'*exercices*, au sens qu'un Valéry pouvait donner à ce mot. Leur nécessité est instrumentale, leur sens étant de situer un moment historico-poétique qui tire le principal de ses ressources de son opposition à un ou à des moments antérieurs, non de tenter de dépasser cet antagonisme. En termes de Mallarmé, on pourrait dire qu'Eliot y semble avant tout désireux de s'assurer du lieu où il est avant de chercher; ce sera l'étape suivante, le lieu où il devrait être.

Ce lieu futur, pourtant, il l'a déjà trouvé, du moins en partie. Car de ces poèmes à «Gerontion» puis au *Waste Land*, ce n'est pas tant la problématique qui change que la façon et la technique poétiques de l'aborder: le lieu, Proust ne nous contredirait pas, est, en poésie aussi, affaire de vision. Revenons donc un moment à la technique de ce second recueil, pour y constater tout d'abord un fait dont on ne s'est peut-être pas encore assez étonné. Les *Poems*, 1920 comptent quatre poèmes écrits dans une langue étrangère, le français. Il ne s'agit pas là d'un simple hommage. La dette contractée, et reconnue, par Eliot envers les poètes français n'est nullement réductible à leur langue. L'exemple de «Prufrock» suffirait à le montrer. La fidélité à Laforgue, par exemple, s'est exprimée en anglais bien avant les poèmes de 1916. Quel est donc le sens d'une telle insertion?

Celui-ci, sans doute, en premier lieu, que l'*écart* linguistique marqué par la langue d'emprunt par rapport à la langue propre témoigne aussi bien de l'écart du *je* par rapport à lui-même qui fait le fond thématique du second recueil. Loin d'en affaiblir la force de contestation, les poèmes français portent cet écart jusqu'à son point de signification le plus radical, leur gaucherie stylistique venant justement rappeler l'illusion d'une harmonie antérieure trop facile. Inversement, c'est la langue «propre» qui se trouve modifiée, et d'abord comme foyer univoque d'un sens original et sûr, antérieur aux catégories de l'espace et du temps. Face à l'intrusion des langues étrangères, la langue propre ne peut qu'avouer sa relativité, son état de «fragment» historique et géographique – au plus extrême opposé de tout cratylisme poétique. Et ceci est important au regard de ce qui va suivre: car ce qui n'est encore ici, en somme, que la simple signalisation d'une différence implicite (de langue à langue, de réel à réel) va devenir deux ans plus tard dans *The Waste*

Land un principe de composition explicite dont la nécessité sera réfléchie dans le poème lui-même. La subversion de l'identité (de l'unicité) linguistique entraîne avec elle la destruction de l'idée d'unité culturelle, d'universalité de la pensée. Ce qu'Eliot remarquera dix ans plus tard à propos de Dante, à savoir que la proximité de son langage au latin médiéval, langue de culture européenne, devient le garant d'une universalité insurpassable⁶, vaut très exactement ici aussi, mais d'une manière inverse : l'universel est devenu le fragment, la référence à une culture ou une langue étrangère une pure citation, non référentielle à autre chose qu'à son étrangeté même. Ainsi dans l'exergue du poème très ambigu qui a pour nom « Burbank with a Baedeker... », la convergence de trois langues et de six auteurs différents⁷ compose-t-elle l'image d'une Venise cosmopolite, dérisoirement représentée, entre autres, par cette pseudonoblesse juive sans terre des Princesse Volupine et des Sir Ferdinand Klein, où ce qui fut la splendeur multiple, mais aussi bien *une*, d'une ville trait d'union entre le Levant et le Ponant a fait place à la ruine culturelle et artistique d'un lieu spirituel délabré.

D'une certaine façon, nous l'avons dit, nombre des éléments futurs sont déjà en place. Comparés au *Waste Land*, les *Poems, 1920* ressemblent à un plateau de théâtre au décor déjà installé auquel manqueraient encore à la fois les feux de la rampe et l'animation (le sens) que lui donneront les acteurs au lever du rideau. Il s'en faut, disons, d'un nouveau rapport.

Car la façon satirique a atteint une limite. Le prix payé à la lucidité, devenu trop lourd, menace de se retourner en un pur cynisme, où se réifierait la tension spirituelle qui mena à l'esprit de liberté satirique. L'hypostasie de l'extériorité altère le *moi* autant que l'excès d'effusion intérieure, le « contemptus mundi » qui s'y manifeste y supplantant le « firm grasp of human experience » dont la satire devait témoigner. Née d'une tentative d'objectiver la situation historico-poétique et métaphysique d'un *moi* contemporain, les *Poems, 1920* menacent en effet à chaque instant de verser dans une *impersonnalité* qui n'est pas simple effacement devant la présence de la tradition, comme Eliot le souhaitait, mais destruction de ce *moi* dans un langage qui l'exclut. Or, quelle que

⁶ « Dante », *Selected Essays*, p. 239.

⁷ Grover Smith, *Op. cit.*, p. 50-54.

soit la « modernité » d'Eliot, il n'est pas question pour lui, en 1920, de fonder une poétique sur cette exclusion.

Au contraire, et « Gerontion » en témoigne, qui signe le retour à une forme du monologue, c'est-à-dire à l'expression linguistique la plus simple de la subjectivité. Mais aussi bien ce retour est-il un pas en avant, dont la comparaison avec la forme de « Prufrock » ou de « Portrait of a Lady » permet de mesurer l'étendue. Ce qui a changé, fondamentalement, c'est le *moi*, ou plus exactement le pouvoir de représentation de ce *moi*. Car si chez Prufrock l'histoire et la réalité se subordonnaient, significativement, à une subjectivité première et ordonnatrice (même de désordre), on peut dire que « Gerontion » naît du mouvement inverse. L'identité de Gerontion est subordonnée à une histoire qui lui prête corps sans qu'il soit capable d'en assumer la pleine signification, mais dont il reconnaît la préséance. Sa relation au temps est celle d'un regard rétrospectif dont le caractère avoué de rêve⁸ signale à la fois son impuissance à le vivre et la conscience de sa propre extériorité. En un mot, Gerontion fait signe à partir d'un savoir et d'une réalité qui lui sont antérieurs, là où Prufrock tentait, en vain d'ailleurs, de faire revivre cette réalité et ce savoir à partir de soi.

Aussi bien, c'est prendre le chemin du mythe, et « Gerontion » nous y conduit. Non qu'il en exploite les ressources d'une manière aussi manifeste que le fera plus tard *The Waste Land*, mais de par sa qualité d'intermédiaire. Ce qu'il faut reconnaître ici, c'est la convergence presque logique de tous les éléments que la poétique éliotienne met en jeu. Et en premier lieu ceci, peut-être, que le mythe assure au *moi* qui s'y réfère le fondement d'une suprapersonnalité qui est sans doute le vrai sens de l'impersonnalité exigée par « Tradition and the individual talent ». Autrement dit, qu'il rend possible une subjectivité qui conserve sa singularité tout en incluant en celle-ci un passé qui lui sert de modèle, de « profondeur » jusque dans ses différences les plus marquées.

Fondé sur la technique du « stream of consciousness » qui subsume en unité le disparate d'une expérience multiple, « Gerontion » n'ébranle pas moins cette unité par une sorte de glissement vers l'évocation impersonnelle où le *moi* locuteur, tout en gardant son unicité, semble aussi

⁸ Cf. l'exergue tirée de *Measure for Measure*: « Thou hast nor youth nor age / But as it were an after dinner sleep / Dreaming of both ». Acte III, scène 1. v. 32-34 nous soulignons.

bien se transformer en un *il*. Tout le passage final (à partir de « *What will the spider do...* ») témoigne de cette ambiguïté pronominale qui débouche sur ces « *Tenants of the house, / Thoughts of a dry brain in a dry season* » qui pourraient servir de termes de résumé à un observateur placé hors du monologue. Cette ambiguïté a un sens profond. Car elle indique par l'intérieur l'ébranlement de ce qu'elle dévoile dès lors comme une illusion, à savoir la possibilité d'une adéquation, d'une identité (même distante) d'un *moi* unique à son discours. Par ce glissement, Gerontion signale qu'il est séparé de soi, que le *je* qu'il profère ne peut s'égaliser à ses propos que par et dans la déchirure. Que son histoire l'excède et que cet excès est le prix à payer pour s'affirmer encore. En un mot, que le mouvement d'ouverture (donné par l'arrière-plan mythique⁹) vers une symbolisation de son histoire propre se retourne finalement contre celle-ci en la relativisant au rang d'une expérience partielle, inséparable de son historicité particulière.

Or cette relativisation est capitale, et d'autant plus si, comme on peut le vouloir, « Gerontion » est le véritable intermédiaire du *Waste Land*.

Car ce qu'Eliot réalisera plus tard ne sera rien d'autre, d'une certaine façon, que *l'actualisation du mythe comme relativité*. Soit d'une part le maintien de la subjectivité comme foyer d'unification du réel, et de l'autre la désintégration (symbolique et historique) de l'unité objectivée par cette conscience subjective.

⁹ George Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*, New York, The Noonday Press, 1953, p. 107. Smith, *Op. cit.*, p. 57 et Kenner, *Op. cit.*, p. 107.

THE WASTE LAND: PAROLES DU MYTHE ET MYTHE DE LA PAROLE

*The Waste Land*¹ est un poème difficile². Difficile, en ce qu'à l'instar de toute œuvre vraiment nouvelle il ne se refuse pas tant à des réponses possibles, qu'il ne déplace d'abord tout un système de questions. Entrepris, en esprit, dès novembre 1919, ainsi qu'en témoigne une lettre du poète à sa mère³, il ne sera terminé qu'en décembre 1921 à Lausanne avant d'être soumis au génie «césarien»⁴ de Pound au début janvier de l'année suivante à Paris. Soit deux ans de gestation auxquels il faut

¹ L'analyse qui suit, du *Waste Land*, se fonde exclusivement sur le texte publié en 1922 sous ce nom dans *The Criterion* (octobre) et *The Dial* (novembre) puis repris sous forme de volume, et accompagné des *Notes*, chez Boni and Liveright, New York, en décembre de la même année. C'est donc volontairement que nous négligeons de considérer ici le manuscrit original récemment retrouvé et publié par la veuve du poète *The Waste Land. A facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*, éd. by Valerie Eliot, Londres Faber and Faber 1971. Pour un résumé des premières réactions à la publication de ce manuscrit et des problèmes ainsi posés, on consultera Barbara Rupp, «Die Textgenese des Waste Land als Paradigma moderner lyrischer Kommunikation», *Zur Aktualität T. S. Eliots*, hrsg. von H. Viebrock und Armin Paul Frank, Francfort, Suhrkamp 1975, p. 163-189 et l'article moins dogmatique de Hugh Kenner, «The Urban Apocalypse», *Eliot in His Time*, Princeton 1973, p. 23-49.

² Cf. Armour H. Nelson «The Critics and «The Waste Land», 1922-1949», *English Studies* 36, 1955, p. 1-15 et Rudolf Germer, «Schwierigkeiten bei der Interpretation von T. S. Eliots «Waste Land»», *GRM* 8, 1958, p. 300-307.

³ Cf. l'introduction de Valerie Eliot, *Op. cit.*, p. XVIII.

⁴ «If you must needs enquire/Know diligent Reader/That on each occasion/Ezra performed the caesarean Operation», *Letters of Ezra Pound* éd. cit., p. 234.

ajouter la reprise d'au moins deux fragments largement antérieurs: la deuxième strophe du «Burial of the Dead», qui est la version modifiée de la strophe initiale de «The Death of Saint Narcissus» de 1909⁵ et la quatrième partie, «Death by water», traduction des derniers vers de «Dans le Restaurant», qui date de 1918⁶. Si l'on ajoute à cela l'extrême difficulté pour Eliot de trouver pendant ces années une quelconque période de travail continu, on se rendra mieux compte peut-être des raisons d'une technique de la discontinuité qui, si elle désigne aussi bien un état fondamental du rapport de la parole au réel, ne s'enracine pas moins dans une situation concrète qui la reflète aussi.

Or c'est sans doute cette discontinuité qui a d'emblée le plus dérouté, et d'autant plus qu'elle s'exerçait sur la triple unité qui, depuis toujours, supporte la lecture et la composition poétiques: l'unité de locution, l'unité de langue et l'unité de sens. On ne sait en effet souvent pas *qui* parle dans *The Waste Land*, le sens des enchaînements est parfois obscur de même que le «thème» de tel ou tel passage, et enfin le recours à sept langues différentes (si l'on inclut l'exergue), notamment dans la strophe finale, n'avait guère de précédents, en 1922, que l'œuvre tout aussi déroutante pour l'époque, de Joyce qui venait de publier son *Ulysses*. Or ceci n'est pas sans concerner directement notre propos. Car dans la mesure où cette triple unité, ici brisée, définissait antérieurement un pouvoir poétique dont elle modelait la portée, sa brisure entraîne avec soi une sorte de révocation de la créance de ce pouvoir. Soit, encore une fois, non pas une diminution de l'art, mais un singulier abaissement dans sa présomption «d'élévation».

C'est le mythe, nous l'avons dit, qui autorise cette dislocation, un mythe, il est vrai, et là est tout son intérêt, qui prend la forme d'une sorte de métaphysique du collage – mais non de façon univoque. Si le titre même du poème renvoie au Graal, celui-ci n'impose pas sa présence, même sous-jacente, d'une manière qui unifie rigoureusement la diversité des fragments. Au contraire: l'actualisation du mythe en ses formes modernes et discontinues comme facteur de continuité aboutit

⁵ T. S. Eliot, *CPP*, p. 605.

⁶ Greene, *Op. cit.*, p. 69.

aussi bien à sa mise en question⁷. La parole maintenue du mythe devient mythe explicite d'une parole introuvable et se révoque en tant que telle. Ainsi le Graal moderne sera-t-il ici la quête mythique d'un sens refusé en même temps que l'ébranlement du sens mythique de cette quête.

L'unité de locution

Qui parle dans *The Waste Land*, qui y dit *je*, qui *nous*? Nous ne le savons pas et ce n'est pas un hasard. En fait, si elle est censée renvoyer à une personne fixe, la question est impertinente, tant le rapport univoque de soi à soi impliqué dans toute unité de locution se voit ici, thématiquement autant que formellement, disloqué⁸. C'est donc dans un autre sens qu'il nous faut questionner, en nous demandant par exemple ce que signifie cette ambiguïté et quels sont les modes par lesquels s'organise le rapport entre les différentes figures identifiables et la permanence d'un *je* locuteur polynodal.

Le sens de l'ambiguïté

«Gerontion» peut servir à nous mettre sur la voie dans la mesure où s'y réalisait, comme nous l'avons vu, le glissement du *je* parlant vers son «dehors» quasi impersonnel et où se dévoilait par là l'inadéquation foncière d'un sujet au mouvement de totalisation historique qu'il tentait

⁷ D'où l'impossibilité, et toutes les impasses, de faire fond sur la célèbre introduction des *Notes*: «Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Grail Legend: *From Ritual to Romance...*» Revenant, plus de trente ans plus tard, sur ces mots, Eliot regrettera d'avoir «sent so many enquirers off on a wild goose chase after Tarot Cards and the Holy Grail» et d'avoir suscité «the wrong kind of interest among the seekers of sources» (T. S. Eliot, «The Frontiers of Criticism», *On Poetry and Poets*, Londres, Faber and Faber, 6e éd. 1971, p. 110. Pour une évaluation fine et nuancée de l'authenticité des *Notes* et de leur part de «bogus scholarship», on se reportera avec profit aux pages de A. Walter Litz, «*The Waste Land* fifty years after», *Eliot in His Time*, éd. cit., p. 3-22.

⁸ Cf. là-dessus Derek Traversi, *T. S. Eliot. The Longer Poems*, Londres, The Bodley Head 1976, p. 23. Il n'y a que Grover Smith pour identifier le «récitant» de façon univoque à Tirésias. *Op. cit.*, p. 73 sq.

d'opérer. Une fois ce mouvement devenu le véritable objet du poème, ce qui est le cas dans *The Waste Land*, le processus devra donc aussi bien s'inverser⁹ et subordonner en quelque sorte les fonctions locutrices au jeu multivalent d'une totalité dès lors première au même titre que le *moi* qui la sollicite¹⁰.

C'est sans doute cette ambiguïté dans le sujet qui constitue l'une des difficultés majeures du poème, comme si la poésie découvrait ici, de son propre mouvement, la loi de la relativité, soit l'impossibilité de fonder un ordre sur un point de vue privilégié, extérieur à l'ensemble envisagé. La «terre gaste» est le lieu de la Quête du Graal. Mais quel centre ici cette quête? Le quêteur? Et qui est-il? Le Roi Pêcheur? Les habitants de cette terre? «Toutes les figures, aussi bien masculines que féminines, nous dit Eliot, se rencontrent en Tirésias qui, bien que simple spectateur, et certes pas un personnage, reste la figure la plus importante du poème, unissant l'ensemble.» Mais quel est le statut de Tirésias.

Celui d'une figure du pâtir, sans doute, mais d'un pâtir, lui aussi, ambigu. Traditionnellement, Tirésias est le Voyant, celui qui sait (et peut-être, d'abord, celui qui *se* sait), celui qui est armé de la connaissance du passé et de l'avenir. Réfléchie comme telle au centre du poème – son autodésignation apparaît au 218^e vers sur les 434 de l'ensemble –,

⁹ Sauf à distendre démesurément la «compréhension» (au sens logique) de ce *moi* comme Joyce l'a fait dans *Ulysses*. Cf. F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*, New York, Oxford U.P., 1959, p. 34-55.

¹⁰ Il nous faut nous arrêter un moment à cette notion de totalité, car elle marque une limite dans le devenir des formes poétiques de la modernité tout en constituant une étape essentielle dans l'histoire d'Eliot lui-même. La totalité mise en œuvre dans *The Waste Land* doit être lue au moins à deux niveaux: comme une tentative de réitération de totalités poétiques antérieures (celles de Dante, Shakespeare et Baudelaire notamment), comme une sorte de musée de la poésie européenne et comme la découverte simultanée de l'impossibilité de cette restitution. Par un paradoxe dont il avait lui-même souligné la vérité (*Selected Essays*, p. 14), c'est au moment où il manifeste le plus fortement son attachement au passé qu'Eliot révèle sa plus grande modernité. Or la première manifestation de cette simultanéité n'est autre que la pluralité des locuteurs. En même temps, cette pluralité est la limite en question dans la mesure où l'échec qu'elle postule d'une univocité possible dans le rapport poétique à un réel visé dans sa totalité va entraîner la caducité de cette visée. Pour toute la grande poésie européenne postérieure au *Waste Land*, le problème ne sera plus d'établir un rapport d'universel (du *moi*, même pluralisé) à l'universel (du «monde»), mais au contraire d'affirmer de plus en plus la fragmentarité et l'irréductibilité d'un *moi* livré à ses seules ressources propres. On pourrait d'ailleurs suivre un même devenir pour le roman, de Marcel Proust à Samuel Beckett.

sa figure n'en subit pas moins une singulière destitution. Car son affirmation de soi ne vise pas tant à revendiquer, comme dans le mythe antique, une supériorité orgueilleuse qu'elle n'aboutit à l'égaliser en quelque sorte au spectacle dont il est le *voyeur* presque involontaire. Si sa vieillesse deux fois affirmée (v. 219 et 228) semble contraster avec l'apparente jeunesse du couple qu'il observe, cette jeunesse se révélera de son côté forme anticipée d'une stérilité sans avenir¹¹. Or si l'on comprend Tirésias comme une figure du poète ou tout au moins de la vision de celui-ci¹², on saisit mieux non seulement son statut de « mere spectator », mais encore le rapport ambigu des instances locutrices autour de lui. En tant que com-patissant (« And I Tiresias have fore suffered all / Enacted on this same divan or bed » v. 243-244), Tirésias signale son appartenance au monde de la terre gaste. Son impuissance n'est pas distincte de celle qui frappe les autres habitants. S'il reste doué de prescience (« foresuffered ») autant que du souvenir de son antique noblesse (« I who have sat by Thebes below the walls / And walked among the lowest of the dead », v. 245-246), sa parole n'est à aucun moment extérieure à la scène en question, au sens du moins où elle aurait prise sur elle. Tirésias, autrement dit, illustre le principe poétique sur lequel *The Waste Land* paraît bâti.

Ceci admis, nous pouvons peut-être mieux comprendre le sens du jeu des glissements locuteurs qui s'opère autour de Tirésias, mieux en saisir la nécessité. Tirésias contient toutes les autres figures, c'est là le sens de sa position. Mais inversement toutes ces figures l'égalent. Car s'il les contient, elles, de leur côté, participent de lui, le « contaminant » de leur différence. Nous dirons donc que le statut de Tirésias est le statut de l'unité de locution. Ce qui veut dire que son ambiguïté essentielle détermine aussi bien toutes les autres figures (par le jeu de leur inter-relation) et, en particulier, la figure indéterminée du *je* intermittent. Même l'assimilation (ambiguë, elle aussi) de Tirésias au porteur du Graal ou au Roi Pêcheur témoigne à sa façon que la quête du *Waste Land* est, de ce point de vue aussi, une quête d'identité.

¹¹ Cf. Helen Williams, *T.S. Eliot: The Waste Land*, Londres, Edward Arnold 1968, p. 23.

¹² *Ibid*, p. 31.

La dissémination de la parole

La parole, dans *The Waste Land*, change de sujet un nombre de fois impressionnant, ainsi qu'un survol même rapide du poème permet de le constater, et pour autant, du moins, qu'on se garde d'égaliser trop vite les différentes occurrences du *I* en une même identité. Décomposées en genres, ces occurrences peuvent être réparties entre quatre classes :

I. La série des *I* (*we*) avec leur *you* subséquent.

II. L'apparition répétée d'un discours sans sujet déterminé, que nous nommerons par commodité «sujet de narration».

III. La série des figures dénommées (Madame Sosostris, Lou, Tirésias, etc).

IV. La série des citations.

Bien que réparties de façon inégale, ces quatre classes se rejoignent sur un point qu'on pourrait définir comme leur *indistinction hiérarchique*. Et c'est bien là l'une des difficultés du poème : nulle classe ne commande une autre, que ce soit sur le plan grammatical, ou le plan logique, ni ne la régit. Simplement juxtaposées, elles composent ensemble un réseau multiple d'où semblent exclus, au premier abord, tout point de vue unificateur, toute perspective monologique susceptible d'en assumer l'ordonnance et la distribution. Non que le poème soit chaotique, pur reflet désordonné d'un désordre réel, comme on l'a voulu¹³, ou camouflage concerté d'un ordre absent. Cet ordre, ce sujet existent bien, mais, si l'on ose dire, ailleurs, et tels qu'il est vain de les chercher si l'on n'a pas compris que, loin de se cacher «derrière» le texte, ils ne procèdent que de lui. Le vrai sujet du texte intitulé *The Waste Land*, c'est ce texte devenu sujet, l'ordre et le sens des juxtapositions ainsi que des permutations des différentes instances locutrices étant à référer à ce renversement.

La classe des *I*

Nous avons vu, avec Eliot, la place centrale occupée par le discours en première personne de Tirésias, point de fusion, nous était-il dit, de

¹³Yvor Winters, «T.S. Eliot or The Illusion of Reaction», *The Anatomy of Nonsense*, Norfolk, 1943, p. 460-501.

toutes les autres figures du poème. Mais si Tirésias dit *je*, ce *je* ne saurait être sans plus identifié à la série de ceux qui le précèdent et qui le suivent, dont il importe de relever, puis de comprendre le jeu.

Et tout d'abord ceci, que cette série d'occurrences prend place à l'intérieur d'un cadre qui, en dépit de sa diversité structurelle, lui assigne un lieu dont toutes les voix émergeront. La première instance locutrice du poème renvoie, significativement, à une première personne du *pluriel*:

*April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm... (I, 1-5)*

C'est la *mort* qui est donnée pour cadre. Mort de la terre, certes, comme le veut le mythe, mais aussi mort de ses habitants que le printemps réveille cruellement de leur léthargie, et mort qui assure à ces habitants leur vraie communauté de destin. Placée ainsi à l'ouverture, cette communauté se réaffirme au début de la cinquième et dernière partie:

*He who was living is now dead
We who were living are now dying
With a little patience (V. 328-330)*

Il faut garder en esprit cette communication négative des habitants du *Waste Land* dans l'agonie, car nous verrons qu'elle détermine aussi bien un espace imaginaire propre à permettre le genre particulier des glissements qui s'opèrent entre les différents *je* autant qu'entre les différentes figures. Non que cet imaginaire neutralise la spécificité des occurrences singulières, la force d'incarnation, de singularisation linguistique de celles-ci les en garde. Mais s'il ne les neutralise pas, d'une certaine façon, il les égale en leur donnant le fondement d'un même statut. Soumis à cette mort symbolique, le *nous*, de par sa valeur collective et sa position clé, en rappelle la constance, tout en constituant un facteur de cohésion, à la fois, et de division de l'unité de locution. Facteur de cohésion, il l'est de par sa simple fonction pronominale déjà. De division, par le fondement de cette cohésion: l'*aliénation* dans la mort, qui lie et sépare les figures singulières.

Mais qu'en est-il exactement du *je*, et de son statut? Il semble bien qu'ici non plus les réponses ne puissent échapper à l'ambiguïté, et cela par une nécessité qui contrôle tout le texte. Si *The Waste Land* met effectivement en question, comme nous tentons de le montrer, la structure même de la relation traditionnelle du sujet à l'objet, une instance de locution fondée sur cette structure ne pourra échapper à cette mise en question. En ce sens, le statut du *je* ne pourra qu'être équivoque, nous aurons à le constater.

Équivoque n'est pas confus et certains indices ne laissent pourtant de s'imposer. Ainsi s'il est vrai qu'une identité se constitue autant par sa tonalité que par son ancrage pronominal, on conviendra peut-être de ceci qui, pour paraître simple, ne va pas sans poser divers problèmes: qu'il existe, au moins sous forme de possibilité, la permanence d'une identité de la première personne à travers tout le poème. Et davantage, que cette identité revêt la figure et la fonction d'un *je* spécifique:

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him, crying: «Stetson!
«You who were with me in the ships at Mylae!
«That corpse you planted last year in your garden,
«Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
«Or has the sudden frost disturbed its bed?
«Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
«Or with his nails hé'll dig it up again!
«You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère! »(I, 60-76)

Laissons provisoirement de côté la signification éventuelle de cette strophe pour nous attacher au point de vue du *moi* qui la sous-tend. Ce *moi*, nous pouvons le définir à l'aide des identifications établies par son langage, la strophe entière n'étant qu'un tissu de citations déguisées ou non: c'est le *moi* d'un poète, à la fois solidaire et acteur du spectacle marqué de mort dont il se fait le témoin, et suffisamment distinct de lui

pour trouver la distance nécessaire à le mettre en scène et par là à le comprendre.

Cette double articulation du *moi* comme acteur et comme témoin définit le champ de sa permanence, mais d'une façon spécifique. Bien loin de maintenir telle quelle à travers le poème – ce qui assurerait justement à l'instance de locution une unité que le sens même du texte est de disloquer, – elle en assume le rythme de présence et de distance à soi, en alternant la préséance d'un de ses pôles sur l'autre. En tant que témoin, le *moi* fait signe vers son statut de figure du poète, dont sa qualité d'acteur dévoilera l'efficace. En d'autres termes, on peut dire qu'il met en scène sa propre quête, fondant ainsi en une sa fonction poétique et sa fonction d'acteur. Dès lors, ce qui change est le point de vue sous lequel ce *moi* apparaît, point de vue qui est aussi le point de mesure de son pouvoir.

Le premier changement en ce sens intervient au début de la troisième partie, «The Fire Sermon», au vers 176:

Sweet Thames run softly till I end my song

vers repris du *Prothalamion*¹⁴ de Spenser¹⁵ dont il déplace cependant l'incidence poétique en contrastant la sérénité du *locus amoenus* original d'une part par les images de pollution de la Tamise (v. 177-181) et de l'autre par la reprise travestie du célèbre début du 136^e psaume, le psaume de l'exil:

By the waters of Leman I sat down and wept (v. 182)

Ce divorce entre l'harmonie implicite du vers spensérien (repris trois fois) et sa citation dans un contexte opposé traduit bien le genre de glissement qui s'est opéré et qui n'ira qu'en s'accroissant. Fort de la distance de son regard et de son ironie, le *je* des vers 60-76 pouvait faire encore figure d'autorité, pouvait sembler contrôler la situation dans laquelle il ne cessait toutefois d'être pris lui-même. Au contraire, la résurgence de ce *moi* dans la troisième partie ne peut survenir, selon la nécessité déjà dégagée, que dans la mesure où ce *moi* apparaît en

¹⁴Cf. Stephen Spender, *The Waste Land. A collection of critical essays*, éd. by Jay Martin, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1968, p. 46.

¹⁵dans l'original «Sweet Themmes runne softly tille I end my song.»

quelque sorte lui-même déterminé par la désolation qu'il décrit, – sa quintuple affirmation de soi (v. 176, 182, 183, 184, 185) n'imposant pas tant son autorité qu'elle ne manifeste sa solitude. Au prétérit (temps du recul) a succédé ainsi une sorte de faux présent (faux parce que miné par l'ambiguïté temporelle des citations), d'autant plus travaillé par l'élément négatif que la trop belle cadence de son rythme (notamment des pentamètres iambiques aux vers cités) est démentie par le contenu effectif de son dit. Au fond, tout se passe ici comme si la citation, loin de servir de modèle au *moi*, exhibait en vérité son impuissance à asseoir le rythme propre de son chant («song») ou, du moins, faisait de ce dernier non pas un lieu d'accord, comme dans le vers de Spenser, mais un lieu de passivité.

Une passivité qui se voit confirmée dans la strophe suivante par l'assimilation du *moi* au Roi Pêcheur (v. 189) ou à la figure qui y fait allusion, puis au Prince Ferdinand de la *Tempête* (v. 191-192), soit à deux figures définies par leur impuissance¹⁶. Elle se voit encore augmentée par le fait qu'à l'animation sordide et lugubre du paysage par le rat (v. 187 et 194-195) ne répond que l'immobilité du sujet locuteur absorbé par sa pêche¹⁷ – avant que le poème ne s'ouvre à la fusion centrale de toutes les instances locutrices en Tirésias.

Nous avons déjà analysé le statut de Tirésias et par conséquent n'y reviendrons pas, sinon pour signaler que sa mise en correspondance avec le *je* réflexif du poète que nous tentons de suivre se facilite, dès son apparition, par la reprise du même groupe verbal qu'aux vers 60-61 :

Unreal City
*Under the brown fog of a winter noon*¹⁸.

Les deux occurrences suivantes du *je* en déplacent quelque peu le centre ou l'accent. La première, qui fait retour sur les lieux de notre point de

¹⁶ Non que Ferdinand puisse être un symbole de passivité en lui-même. Mais la citation fait référence à un passage de la pièce où il se croit le seul rescapé d'un naufrage qui lui laisse l'impression d'être l'objet impuissant du destin. La note négative est aggravée en outre par la double mort dont il est question ici (Smith, *Op. cit.*, p. 85). Richard Ellman rapporte le vers 192 à la mort du père d'Eliot en janvier 1919, «The First Waste Land», *Eliot in His Time*, éd. cit., p. 61.

¹⁷ Pêche qui est, du point de vue du moi, la seule, et combien passive, activité qui ne soit purement verbale.

¹⁸ Sur le changement de «dawn» en «noon», Cf. *infra*, p. 80.

départ, et en réintroduit le temps, modifie ce dernier en le contrastant par une sorte d'appel à un âge d'or révolu :

*O City city, I can sometimes hear
Beside a public bar in Lower Thames Sreet,
The pleasant whining of a mandoline
And a clatter and a chatter from within
Where fishermen lounge at noon: where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold.*
(III, 257-265 nous soulignons)

Sans doute, nous connaissions déjà cette tension temporelle dans les passages précédents, mais elle était toujours perçue du point de vue d'un sujet pour lequel le passé gardait, au moins dans le souvenir, sa force agissante, sa présence. Ce qui change ici, semble-t-il, c'est la disparition de cette présence. Les murs de la cathédrale sont devenus «splendeur inexplicable», c'est-à-dire qu'ils sont perçus par un regard livré sans ressources, dirait-on, à sa propre contemporanéité et incapable de dépasser celle-ci vers son origine lointaine¹⁹. Dans le jeu d'oscillation du *je*, cette splendeur inexplicable désigne, à première apparence du moins, un des pôles extrêmes de son assimilation à la terre gaste du présent (il est vrai que cette assimilation garde un caractère ambigu : l'inexplicable de la splendeur ionienne peut se comprendre comme procédant non du *moi*, mais du présent dont le *moi* se ferait ici le simple témoin. L'apostrophe de la «City» au vers 259 peut faire signe dans ce sens, qui reprend l'apostrophe, à valeur de témoignage, du vers 60).

Au contraire, l'occurrence suivante recule le sujet par le biais de la citation dans un temps résolument révolu :

*To Carthage then I came
Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest
burning* (III, 307-311)

Temps de saint Augustin, d'abord, puis temps de Buddha. Nous aurons à revenir sur le sens de cette fusion poétique de deux moments de

¹⁹Cf. Robert A. Day, «The City man» in *The Waste Land: the geography of reminiscence*, *PMLA* LXXX, 1965, p. 250-251.

«l'ascétisme occidental et oriental», fusion dont la place, nous dit Eliot, ne tient pas au hasard. Nous aurons à interroger le statut et la créance à accorder à ces identifications. Qu'il nous suffise de noter pour le moment qu'elles s'opèrent, elles aussi, sous le signe d'un *pâtir*, divin certes, mais qui ne s'enchaîne pas moins à la série des expériences négatives du *I*.

La cinquième partie, «What the Thunder Said», s'ouvre sur une reprise du *nous* initial qui désigne l'ensemble des habitants du «waste land», et c'est du sein de ceux-ci que se détache le *I* des vers 359-365 qui réactualise, selon la note, la marche des disciples vers Emmaüs. Nous avons donc affaire à une identification du *je* au quêteur, lui aussi habitant de cette terre selon la nécessité du texte entier. Cette identification est confirmée dans les deux strophes suivantes (v. 366-394) d'abord par la surenchère des questions («What is that sound... who are those hooded hordes... what is the city?») qui élargissent l'horizon du regard de celui de l'individu à celui de l'histoire, puis par l'évocation d'une chapelle, substitut probable de la Chapelle Périlleuse, terme décisif du quêteur dans la légende. Mais en même temps, cette figure du *je*-quêteur en éveille rétrospectivement une autre, que nous avons volontairement négligée jusqu'ici, et qui, si l'on peut dire, équilibre son pouvoir. Il s'agit de la première occurrence dans le poème d'un *je* inidentifié, le *je* prophétisant des vers 19-30. Sans doute les tonalités de ces deux sujets s'opposent-elles avec force. Mais outre que, d'une certaine manière, ces discours se rejoignent thématiquement (la «révélation» prophétique se dévoile comme cette «angolse» (v.30) qui se retrouve ici dans l'insistance du questionnement), l'identité du paysage désertique au sein duquel ils prennent corps²⁰ les rend solidaires encore d'une autre façon, en désignant cette polarité d'une parole de l'affirmation et de l'interrogation comme constitutive du mode d'être du *je* qui traverse le texte.

Ce même *je*, avec son *tu* subséquent, se retrouve dans la triple réponse aux paroles du Tonnerre, l'avant-dernière séquence du poème (v. 401-422). Sans vouloir anticiper sur le sens de ces réponses, on peut déjà relever la modification temporelle qu'elles introduisent dans l'ensemble: leur caractère rétrospectif. Significativement, le point de vue est

²⁰ Cf. Florence Jones, «T.S. Eliot among the Prophets», *AL* XXXVIII, 1966, p. 285-302.

à nouveau celui d'un quêteur, le *je* s'interrogeant sur les trois vertus requises, selon les *Upanishads*, pour la vie sainte, – pour en constater, bien sûr, la défection en lui.

C'est donc presque logiquement que la dernière occurrence du pronom de la première personne, qui enchaîne sur cette défection, incarne la figure impuissante du Roi Pêcheur, ou du moins la figure qui l'évoque :

*I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me* (v. 423-424)

Roi qui est en même temps figure du poète, ainsi que l'indique le vers célèbre : « These fragments I have shored against my ruins » (v. 430). Ces « fragments », nous aurons à le voir, sont le poème, ou mieux, les séquences le composant, on peut du moins raisonnablement le penser. Mais l'assertion importe pour une autre raison, qui nous renseigne sur la position du *je* qui la profère. Les « ruins » attestent l'appartenance du *je* à la terre gaste. Les « fragments », au contraire, tels que suscités par le locuteur, signalent une manière de pouvoir sur l'espace de cette terre. Enfin, la superposition du *I* (= Fisher King) et du « shoring *I* », dévoilant l'attente du sujet comme une attente, et une action, textuelles, réalise l'union, que nous avons postulée plus haut, de la quête et de l'affirmation poétiques. Ce que nous nommions la loi de relativité du poème s'est vérifié.

Le « discours narratif »

Nous avons déjà relevé l'apparente contradiction pour le poème d'être bâti sur un double point de vue, lui-même de nature antithétique, ses différentes figures procédant, en effet, tantôt d'un *je*, tantôt d'un sujet indéterminé, le « sujet de narration », qui les transforme alors en figures de la troisième personne. Opposition irréductible en vérité ²¹, à moins de nier la forme propre du texte, par exemple au profit d'un véritable tour

²¹ et d'autant plus lourde de sens, si on la comprend à l'aide de l'opposition articulée par Benveniste entre catégorie de personne (je/tu) et catégorie de non-personne (il/elle), à laquelle il faut ajouter celle entre *discours* et *histoire*. Cf. Benveniste, *Op. cit.*, p. 236 sq.

de passe-passe psychologique qui réduit l'ensemble des locuteurs à n'être que des figures évoquées par l'esprit ou par la mémoire de Tirésias²². De même, la fameuse « conscience totale » (« inclusive consciousness ») dont parle sans doute à juste titre F. R. Leavis²³, et dont tant de commentateurs ont fait, après lui, le lieu d'unité du poème, demande-t-elle, pour être reçue, une singulière nuanciation. Car même à la placer dans « l'esprit du lecteur » (« in the reader's mind »), cette unité ne saurait, elle non plus, ignorer au moins ce qui heurte sa linéarité. La difficulté dérive une nouvelle fois de ce que nous nommions au début le phénomène de la simultanéité, c'est-à-dire de la coexistence des contraires comme contraires et en même temps de leur accord²⁴. Mais s'il est vain de chercher à nier l'hiatus formel de cette opposition (encore accentuée par la division du poème en parties distinctes, voire opposées), on peut, du moins, chercher à préciser son mode, c'est-à-dire préciser le mode d'enchaînement des figures introduites par le sujet narratif ainsi que leur mode d'insertion dans la chaîne totale du poème, chaîne qui, comme nous l'avons posé au début, en constitue le véritable sujet.

En vérité, le poème fait appel pour ces liaisons à un changement de plan qui, tout en maintenant la division formelle, lui assure un fond de cohésion. La première occurrence d'une figure présentée à la troisième personne illustre bien notre propos :

*Madame Sosostris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be wisest woman in Europe,
With a wicked pack of cards.* (I, 43-46 nous soulignons)

L'apparition de Madame Sosostris constitue d'abord, il est vrai, une brusque transition dans l'économie de la première partie, et son surgissement a quelque chose d'inattendu. Introduite par une voix difficilement identifiable, elle n'est toutefois pas tout à fait inannoncée. Cette

²² Smith, *Op. cit.*, p. 68 et 72 sq.

²³ F.R. Leavis, « The Waste Land », *T.S. Eliot. A Collection of Critical Essays*, éd. by H. Kenner, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1962, p. 97.

²⁴ L'un des rares interprètes à s'être arrêté à ce phénomène, sur le seul plan du sens, il est vrai, est Philip H. Headings, qui propose de façon utile l'emploi de la notion de *parallélodxe* pour ce poème. Cf. son *T.S. Eliot*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1964, p. 54.

«clairvoyante», et c'est là le changement de plan, a en fait deux précédents. Seulement, ces précédents ne sont pas de voix, mais de sens ou mieux encore de fonction. Le premier est la sibylle de l'exergue, empruntée au *Satyricon*, comme elle prophétesse dérisoire, «encagée» (encagée ici dans sa parole interdite: «One must be so careful these days») et au pouvoir initiateur flétri²⁵. Le second, par-delà le contraste tonal qui les sépare, est le *je* prophétique des vers 19-30 et donc «clairvoyant» à sa façon, lui aussi. Sans vouloir empiéter sur l'analyse de la cohérence du sens, on peut déjà relever en passant le lien qui unit ces trois figures. La légende rapporte que la Sibylle, interrogée par Apollon, avait demandé autant d'années de vie qu'elle tenait de grains de poussière dans sa main²⁶. L'angoisse mentionnée au vers 30 prend donc, par analogie littérale («fear in a handful of dust»), le sens d'une crainte de mourir qui sera réitérée explicitement, sous la forme contrastée d'une mise en garde devant la «mort par l'eau» («death by water»), par Madame Sosostri elle-même au vers 55²⁷.

Cette cohérence textuelle, qui permet à Madame Sosostri de s'articuler sans trop d'incohérence aux instances locutrices à la première personne qui l'ont précédée assure aussi bien le passage à la deuxième unité narrative du type que nous étudions: la longue description qui ouvre «A Game of Chess». La dame dont il est question dans ces quarante-trois vers n'est pas nommée, sinon par un pronom personnel. Intentionnellement sans doute, comme pour mieux accuser le contraste (social, mais non thématique) avec son répondant populaire, Lil, dont au contraire, par un effet de familiarité voulu, l'entourage sera abondamment pourvu de noms²⁸. Mais, d'une certaine façon, sa nomination a déjà eu lieu. «She», selon toute vraisemblance, et de l'avis de la majorité des interprètes²⁹, est Belladonna, «The Lady of the Rocks, / The lady of situations» qu'évoquait Madame Sosostri, c'est-à-dire une figure d'origine textuelle, anticipée puis visualisée selon un jeu de correspon-

²⁵ Cf. Smith, *Op. cit.*, p. 70, Kenner *Op. cit.*, p. 136, Williams, *Op. cit.*, p. 17.

²⁶ Cf. Kenner, *Op. cit.*, p. 137, Williams, *Op. cit.*, p. 33.

²⁷ Premier exemple de «parallélodexe»: cette crainte de mourir fait parallèle, de manière paradoxale, à la crainte de vivre évoquée au début du poème.

²⁸ Ce serait là un deuxième exemple de «parallélodexe».

²⁹ Cf. Leavis, *Op. cit.*, p. 101, Smith, *Op. cit.*, p. 79, Williamson, *Op. cit.*, p. 135, Williams, *Op. cit.*, p. 23.

dances dont l'ordre échappe à la pure unité de locution, ou, si l'on préfère, à l'ordre du *discours* pour s'insérer dans celui de *l'histoire* (textuelle), nous dirions avec plus de précision dans celui du texte-sujet. Ce genre d'identification ou de glissement est d'autant plus plausible que, sans même parler de la note d'Eliot relative à son emploi du Tarot, il se reduplique de façon explicite à propos de Phlébas dont la mort, prédite au vers 55, se réalisera sous l'auspice d'une reprise littérale de ce vers dans la quatrième section. Implicite ou explicite, le passage ne s'opère qu'au niveau du texte dont le devenir convoque ainsi à mesure les figures de son avance, et non à celui de la conscience (nous prenons le terme de « conscience » ici au sens où il renvoie à une unité (muette) de perception immédiate et redoutable donc sur un plan intériorisé une unité de locution. Car si c'est bien la conscience du lecteur qui dépiste le jeu des traces et des corrélations, cette conscience n'en reste pas moins soumise à la forme non discursive d'un texte qui heurte son désir de linéarité).

Le discours direct des figures

Le lecteur aura peut-être remarqué dans ce qui précède un glissement qui, pour être insensible, n'en était pas moins nécessaire, s'étant au reste déjà amorcé dans l'analyse du statut de Madame Sosostriis : le glissement d'une figure d'abord présentée comme troisième personne, introduite par le sujet de narration, à la voix directe de son discours. Ou, pour reprendre les termes de notre distinction, le glissement de la deuxième à la troisième classe des instances de locution.

A vrai dire, ce passage au discours direct détermine l'un des plus profonds niveaux d'unité de tout le poème, dont notre insistance à le reconnaître dans sa nature de texte a peut-être quelque peu masqué l'importance. Médiatisées par le jeu textuel, les figures, dont nous avons vu et verrons encore l'identité de statut, se rejoignent en outre sur un autre plan qu'on pourrait dire celui de la *voix*. Parlant, elles se répondent selon un contrepoint où voix et empreintes textuelles s'empruntent réciproquement leur pouvoir pour former cette unité supérieure, distincte des deux, mais aussi déterminée par elles, qui constitue le statut poétique particulier du *Waste Land*.

L'exemple le plus manifeste peut-être de cette relation de réciprocité, nous le demanderons à la seconde section du poème, dont nous avons

déjà vu que la première protagoniste, Belladonna, dérivait en fait du discours de Madame Sososttris. La cohérence d'«A Game of Chess» est claire, qui juxtapose deux formes socialement opposées d'une même et essentielle, stérilité. L'unité de Belladonna et de Lil se constitue à deux niveaux, qui sont justement ceux du texte et de la voix. Les vers 77-110 donnent le fondement textuel de l'analogie: décor entièrement artificiel³⁰, sans fécondité, de Belladonna, placé emblématiquement sous le signe du viol de Philomèle (v. 97-103), qui correspond à la stérilité épuisée de Lil, violée elle aussi, en quelque sorte, par son mari. Mais en même temps, l'analogie se situe aussi au niveau de la parole vive: le dialogue de Belladonna et de son compagnon ne fait que rendre explicite une incompréhension et une solitude qui se retrouvent sans peine dans le discours rapporté de May. Ici encore le jeu des correspondances s'insère à l'intérieur de la parole vive. Le «rats'alley / Where the dead men lost their bones (v. 115-116), qui rappelle peut-être la vallée des ossements au chapitre XXXVII du livre d'Ezéchiel, et qui renvoie aux paysages désolés de la première et de la cinquième partie, répond, sur un mode ironique, aux dents perdues par Lil (v. 142-145). De même, la reprise du vers de la *Tempête*, déjà cité par la «clairvoyante», et devenu ici «But / O O O O that Shakespeherian Rag»³¹ trouve-t-elle une sorte d'écho dans la citation de *Hamlet* qui clôt cette partie («Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night»), tout en contrastant le processus de sublimation qu'il évoque («those are pearls that were his eyes») par la dégénérescence impliquée dans le couple de Lil et d'Albert.

La fonction des citations

Cette dernière remarque nous conduit du même coup au cœur d'un des plus profonds problèmes posés par *The Waste Land*, et l'un de ceux qui ont le plus dérouté: sa texture de citations. Certes, ce n'est pas la

³⁰ Cf. Kenner: «All things deny nature», *Op. cit.*, p. 132.

³¹ Bruce R. Mc Eldeny a rapporté ce vers à une chanson en vogue en 1922, où l'on pouvait entendre «And you'd hear old Hamlet say «To be or not to be» / That Shakespearian Rag». *The Waste Land. A Collection of Critical Essays*, éd. cit., p. 30. David Ward, pour sa part, le rapporte au «That Mysterious Rag» d'Irving Berlin. *T.S. Eliot between two worlds*, Londres 1973, p. 99.

première fois qu'Eliot a recours à la citation pour «ouvrir» le langage de ses poèmes. «The Love Song of J. Alfred Prufrock» (au vers 29, par exemple), «Rhapsody on a Windy Night» (avec son «La lune ne garde aucune rancune») ou «Gerontion» (avec, entre autres, ses vers tirés d'un sermon de Lancelot Andrewes) nous avaient déjà permis de mesurer la conscience contextuelle avec laquelle il semble, depuis toujours, avoir écrit. Nous avons même, abordant son rapport à Laforgue et le rapport de celui-ci à Baudelaire, esquissé l'une des motivations possibles de ce phénomène en dégagant la notion, centrale ici, de *secondarité* dont la citation n'est, à la limite, que la forme la plus manifeste³². Mais *The Waste Land* n'en demeure pas moins le premier³³ (et le dernier) poème d'Eliot à faire de l'emploi de la citation l'un des principes fondamentaux de son mode de discours.

Il est évidemment difficile de séparer, sinon par une distinction purement opératoire, la forme et le sens de l'emploi de la citation dans *The Waste Land* tant il est vrai que s'il existe une occurrence poétique où ces deux aspects s'égalent, c'est bien celle-ci. La citation pose, profondément, le statut du langage, il nous faudra revenir sur ce point. Mais il est vrai aussi que toutes les citations ne ressortissent pas à la même fonction et qu'elles se présentent sous des formes différentes. Aussi, avant de tenter d'en dégager le sens, faut-il inventorier ces formes et ces différences qui portent sens, peut-être, elles aussi.

On peut distinguer deux grandes classes de citations dans *The Waste Land*, la seconde se subdivisant à son tour : a) les citations données pour telles, et parfois mises en évidence par des italiques ; b) les citations déguisées, incorporées aux discours particuliers et – c'est là la subdivision – modifiées ou non. Du point de vue qui nous intéresse ici, cette constatation nous ramène à notre point de départ, autrement dit à retrouver l'ambivalence que nous avons placée au principe même de l'œuvre. Reconnues, explicites, les citations exhibent l'être-sujet du texte dont elles se font l'une des voix les plus manifestes. Inversement, les citations déguisées, c'est-à-dire intégrées aux discours en première

³² Cette conscience contextuelle, qui est à mettre en rapport avec le «historical sense», Eliot la trouvait déjà explicite chez Baudelaire, dans ses pages sur *Madame Bovary*. Cf. Baudelaire, *O.C.* II, p. 76-86.

³³ Il est vrai que l'œuvre de Pound montrait la voie. *Personae*, de 1908, comprend déjà force citations.

ou en deuxième personne, ne font que dévoiler le fondement en vérité littéraire, textuel, de la parole dite vive. Et cela de deux façons, au moins. Lorsque Madame Sosostri commente son jeu de Tarot, elle reprend littéralement un vers de *La Tempête* :

*Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes. Look!)* (I, 46-48)

La citation n'est pas explicitée par des Italiques³⁴, sans doute parce que

³⁴ Il est vrai que cette citation est placée entre parenthèses, ce qui sert tout de même à la mettre en relief. Resterait alors à poser la question du sens de celles-ci. Les parenthèses interviennent aux vers 26, 48, 81, 157, 160, 226, 243-246. Une comparaison avec les inédits publiés par Valerie Eliot permet d'avancer quant aux deux premières occurrences l'hypothèse suivante : qu'elles indiquent ici une sorte de signal interne, au moins pour Eliot lui-même, dans la mesure où les vers qu'elles enferment sont empruntés à des poèmes antérieurs. Le vers 26 « Come in under the shadow of this red rock » est tiré de « The Death of Saint Narcissus », dont le second vers est « come in under the shadow of this grey rock », poème de jeunesse publié pour la première fois en 1950 dans les *Poems Written in Early Youth*. Et quant au vers de Shakespeare, il figure en tête d'une ébauche, apparemment reliée au complexe textuel de Phlébas : « These are pearls that were his eyes. See! » (*The Waste Land*, éd. Valerie Eliot, p. 123). De là à supposer qu'Eliot marque dans le signe typographique un aveu que le vers en question est d'origine textuelle, littéraire, il n'y a qu'un pas, d'autant plus vite franchi, dans le second cas, que le vers de Shakespeare est immédiatement reconnaissable à tout lecteur anglo-saxon. Cette auto-réflexivité du texte n'a rien de surprenant dans la poétique que nous essayons de définir. Du reste, l'emploi des parenthèses n'est pas nouveau chez Eliot puisqu'on en trouve déjà trois occurrences dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock ». Il est vrai que dans ce cas, les parenthèses sont carrées, contrairement à l'usage en cours dans les pays anglo-saxons. « Portrait of a Lady » représente même, en ce sens, un cas très étrange, qui combine deux parenthèses rondes (v. 46 et 97) et une carrée (v. 22-23). Dans « Prufrock », les deux premières parenthèses ont clairement le sens d'une rupture (v. 41 et 44) ou tout au moins d'une prise de distance puisqu'elles marquent le passage au discours des spectateurs fictifs – « They will say... » – soit en d'autres termes l'auto-projection du *je* en objet, en *il*. L'emploi de la parenthèse indique sans doute ici le caractère exceptionnel du changement de plan dans l'ordre discursif. Quant à la troisième occurrence, au vers 63, elle semble marquer une sorte d'incise, de discours (muet) dans le discours ou en tout cas un langage plus intériorisé et comme réticent. La même remarque est valable pour les vers 22-23 de « Portrait of a Lady » où la différence est en outre rendue plus sensible, sur le plan syntaxique, par l'emploi du « For indeed ». Ce qui demeure peu clair, surtout dans « Prufrock » est le choix de la parenthèse carrée (il faut noter toutefois que l'édition de 1969 des *Collected Poems and Plays* procurée par les soins de Valerie Eliot a normalisé l'usage en « arrondissant » et en standardisant l'ensemble). Dans « Portrait of a Lady », la différence pourrait se justifier par le fait que les deux parenthèses rondes semblent inclure des vers littéralement importés d'ailleurs, et

le motif fondamental du «sea-change» qu'elle évoque échappe à la compréhension de la cartomancienne qui, forte d'une vague réminiscence, n'en retient que la signification la plus littérale pour l'intégrer à son discours de «vérité». Mais, du coup, cette méconnaissance, qui surgit comme à son insu, nous révèle l'inextricable contamination de la parole par l'écriture, ou en d'autres termes, l'implication culturelle de tout acte de langage. Ce même phénomène se reproduit plusieurs fois au cours du poème, mais d'une façon, si l'on ose dire, consciente. La dernière strophe de «The Burial of the Dead» en témoigne de manière exemplaire, notamment dans ses trois derniers vers :

*Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
Or with his nails he'll dig it up again!
You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère! (I, 74-76)*

Les trois vers contiennent deux citations, l'une fortement modifiée, empruntée au *White Devil* de John Webster (acte V, scène 4, v. 103-104) et l'autre que le lecteur français aura identifiée sans peine comme le dernier vers du poème liminaire des *Fleurs du Mal*, «Au lecteur»³⁵. Ici encore, le paradoxe se constitue par le fait que tout le discours de la strophe semble centré sur l'immédiateté d'un objet de parole réel, extérieur au poème. Les précisions spatiales apportées par le début de la strophe ne laissent aucun doute à ce sujet («Over London Bridge... down King William Street... to where Saint Mary Woolnoth»). Or ce même discours n'est qu'un tissu de citations. La parole «directe», immédiatement interlocutrice du sujet parlant se dévoile en fait comme une sorte d'archéologie du discours poétique occidental.

qui n'ont qu'un rapport métaphorique (v. 46) ou en tout cas indirect (v. 97) avec le sujet du discours qu'elles ponctuent. Dans «Sweeney Erect» les parenthèses (v. 10 et 25-28) servent clairement à dénoter des citations.

Pour en revenir au *Waste Land*, on peut faire l'hypothèse que les parenthèses des vers 157, 160 et 226 remplissent à peu près la même fonction de discours en sous-main, si l'on ose dire, que dans «Prufrock» et dans «Portrait of a Lady». Celle du vers 81, par contre, nous demeure obscure. Quant aux vers 243-246, ils se justifient peut-être par l'écart temporel que le discours de Tirésias, qu'elles enferment, marque par rapport au présent de la scène – encore qu'il ne soit pas exclu que ces quatre vers appartiennent eux aussi à un état préparatoire du poème, état qui, cette fois, ne nous serait pas parvenu. Quoi qu'il en soit, l'honnêteté critique oblige à souligner la précarité de telles hypothèses.

³⁵ A ceci près qu'en plus du «You!» initial, Eliot a ajouté, de manière consciente ou non, un point d'exclamation après «lecteur».

Ce que nous avons reconnu à la base des relations interlocutrices se voit donc, en définitive, confirmé et même explicitement réfléchi au niveau du langage par le moyen de la citation. Subvertissant l'ordre linéaire et original du discours, elle en dévoile le fondement comme étant régi par un jeu polysémique de greffes qui en assure, seul, l'unité. Mais c'est, du même coup, poser le problème du *sens* qu'il faut, croyons-nous, tenter de déterminer à partir de ce lieu. D'avoir méconnu le statut particulier du langage, la plupart des tentatives d'élucidation du poème nous semblent en effet s'être engagées jusqu'ici dans le même genre d'impasse que celui que nous avons brièvement dénoncé à propos de l'approche mythisante du texte. *The Waste Land* ne signifie pas tant, au sens d'un «vouloir dire», qu'il ne donne à voir à travers son objet les modes et les difficultés de toute constitution poétique de sens d'un texte qui vise à réfléchir sa propre modernité. Vue sous cet angle, la problématique de la signification (signification de la terre contemporaine comprise comme «waste», vaine) ne fait qu'un avec la problématique du langage qui l'énonce.

L'unité de sens

Si fréquents qu'aient été les recours des commentateurs aux «Notes» qu'Eliot ajouta à son poème, il semble que personne ne se soit encore avisé des conséquences décisives d'un fait singulier qu'au-delà de tout «bogus scholarship», ces *Notes* désignaient pourtant explicitement, à savoir que «*The Waste Land*», nous entendons ici le titre, était lui aussi une citation: «*Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Grail Legend.*» Loin de signifier univoquement un état d'être déterminé, le titre évoque d'emblée une intertextualité.

Or ce fait est capital, dans la mesure où la citation ne fait signe, sémantiquement, vers une réalité que par la *médiation* d'un renvoi qui déplace la question de l'unité de son sens vers la question du *mode* de ce sens³⁶. S'il est vrai que l'intitulé d'un poème en détermine de façon synthétique le sens, on pourra dire que le sens du *Waste Land* est celui d'une médiation. Aussi bien, la «terre gaste» qui s'annonce ici ne se

³⁶ Cf. Wolfgang Iser, *Op. cit.*, p. 361 sq.

désigne-t-elle que par le relais d'une double substitution: livre de Jessie Weston sur le Graal et légende du Graal proprement dite, celle-ci renvoyant au jeu sans fin de la masse des textes du XIIe et XIIIe siècles qui lui sont consacrés. L'ordre de réalité impliqué dans le titre du poème est donc avant tout celui de la littérature³⁷, son statut référentiel ne s'articulant, en conséquence, qu'à travers le jeu des signifiants poétiques de celle-ci. Or, dans la mesure où la parole du poème se donne comme visée du mythe, il sera légitime de lire aussi bien ce dernier comme mythe de la parole, la littérature devenant ici le lieu de réflexivité, et par là de saisie, d'un langage en quête de son identité. Non, qu'on nous entende bien, que *The Waste Land* se réduise à un pur jeu formel, loin de là. Mais ce que l'on a voulu son *sens* ne se laisse pas épuiser ou maîtriser par une ou par des significations. Car par le jeu de renvoi des signifiants, notamment des citations, entre eux, c'est le fondement d'univocité de la signification elle-même qui se voit mis en question. Ainsi le seul signifiant du titre ne réfère-t-il à pas moins de trois niveaux de réalité: le «waste land» comme lieu du mythe et de la littérature, la terre contemporaine comme terre «vaine» et un troisième terme, à mi-chemin des deux autres, mais les comprenant tous deux, qui serait le lieu propre du poème.

La circularité: la forme-sens

Cette plurivocité gouverne tout le poème, et notamment sa forme. Comme Helen Williams le note avec sa pertinence coutumière: «The shape of the *Waste Land*, like that of its source myths, is more circular than linear, its order more simultaneous than developing»³⁸. La démonstration de l'interprète s'appuie en fait sur l'observation d'un phénomène de répétition qu'elle met fort bien en évidence: que ce soit

³⁷ Ce que Conrad Aiken avait reconnu dès février 1923: «It is as if (...) he wanted to make a «literature of literature» – a poetry actuated not more by life itself than by poetry» tout en ajoutant, il est vrai: «This involves a kind of idolatry of literature with which it is difficult to sympathize», *The New Republic* du 7 février 1923, repris dans «An Anatomy of Melancholy», *Sewanee Review* LXXIV, 1966, p. 189.

³⁸ H. Williams, *Op. cit.*, p. 17.

sous l'angle des voyages («journeys»), des rituels, des saisons ou des lieux, le poème est construit sur une succession de scènes dont les modèles se répètent et s'égalent, au travers de toute différence, pour donner lieu à sa forme. *Pattern as form* devient ainsi la clé d'un assemblage auquel il est difficile, sinon, d'assigner une structure compréhensible. L'avantage de ce point de vue est considérable, et nous verrons à quelle profondeur il est fondé. Ce qu'il permet, en outre, est le dépassement de la conception traditionnelle, et inopérante, du poème comme *devenir*, c'est-à-dire comme déroulement d'une identité posée, niée, puis réaffirmée au terme d'un mouvement proprement hégélien³⁹. Cette conception avait commandé la plus grande partie des interprétations antérieures, or il est facile de montrer que le poème, en vérité, l'interdit. Et pour cela, reprenons notre questionnement initial en changeant simplement de registre et posons, après la question du «qui parle?», et comme pour en vérifier derechef l'impertinence, la question du «qu'est-ce qui arrive dans *The Waste Land*?». Puis accréditons en conséquence la thèse de l'identité du *je* locuteur et celle du Roi Pêcheur, ultime métamorphose du quêteur comme on l'a voulu. Vues sous cet angle, les dernières paroles du poème résument le sens de la quête, en disent, ou devraient en dire, la réussite ou l'échec. Or que dit le «Roi»?

*I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascese nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Damyata.*

Shantih shantih shantih (V, 423-433)

A la question implicite sur le sens ultime de la quête contrevient d'abord une non-réponse, constat de stagnation («I sat upon the shore...»), qui se prolonge en une question nouvelle tournée vers un hypothétique avenir: «Shall I at least set my lands in order?» Or la réponse à cette

³⁹ «Such a breakdown of the tyranny of linear historic time and the logic of cause and effect was perhaps Eliot's great contribution to structure in the twenties» *Ibid.*, p. 20.

seconde question ne s'ouvre, elle, que sur une mosaïque de citations dont le seul facteur de cohésion apparente est leur statut commun de «fragment»: «These fragments I have shored against my ruins.» Les «fragments» désignent en premier lieu les quatre vers qui précèdent, mais il est clair que leur sens s'étend aussi à comprendre l'ensemble du poème. Plus même, les fragments *sont* le poème, et la réponse à notre question ne peut être que répétitive: ce qui arrive, dans *The Waste Land*, c'est le texte du *Waste Land* lui-même. Il ne s'agit pas là d'une simple tautologie, mais, plus profondément, d'un mode particulier d'affirmation de soi. En se désignant ainsi lui-même à la fin, le poème dévoile d'une part son irréductibilité à tout mouvement extérieur (mythique, par exemple) auquel il aurait à se subordonner en y subordonnant son sens et de l'autre la préséance de sa forme sur toute affirmation thématique. Loin de s'achever en une résolution, il n'aboutit qu'à un renvoi à soi qui contredit sa linéarité au profit d'une circularité qui réactive la question initiale. Et surtout, il déplace la question du sens vers celui de la forme d'une manière qui rend caduque toute approche transitive du premier nommé.

Le montage: la simultanéité

Reste qu'à un premier niveau le poème se donne bien, par certains côtés au moins, comme une quête fondée sur l'assise d'un certain nombre de mythes et que ceux-ci, quitte à être reconnus plus tard comme invalidés, demandent dans un premier temps à être pris au sérieux – et ce n'est pas là la moindre de ses ambiguïtés. Mais cette ambiguïté se heurte immédiatement à une première, et essentielle, difficulté. Nous avons déjà remarqué que la trame offerte par la légende du Graal était presque entièrement occultée. En vérité, à part le titre, et si l'on s'en tient à la topique exacte de la légende, seuls trois passages peuvent être dits ressortir directement au modèle médiéval. Ce sont respectivement les deux occurrences du «Roi Pêcheur» aux vers 187-192 et 423-430 ainsi que la chapelle vide des vers 385-390, et encore faut-il nuancer ces identifications. Le *je-pêcheur* du premier passage est bien un roi si l'on veut, à supposer, ce qui n'est pas indiqué de façon explicite, qu'il ait hérité de la couronne de ses parents défunts. Mais le lieu de son activité («While I was fishing in the dull canal / On a winter

evening round behind the gashouse») peut, lui, difficilement passer pour la rivière du Conte. Et quant à la chapelle, il s'en faut de la note d'Eliot qu'elle ne devienne inidentifiable, elle aussi. A partir des seules données du texte, le mythe de référence postulé par le titre semble donc méconnaissable, et ce seul argument suffirait à ruiner toute approche substantialiste. Mais il y a plus et plus important aussi: la Quête du Graal, que l'on s'attache à ses versions achevées ou à ses versions inachevées, n'a de sens qu'en tant que quête, c'est-à-dire que mouvement. C'est même ce mouvement qui en constitue l'unité profonde, rassemblant autour de lui, de texte à texte, de siècle en siècle, des divergences de détail ou d'interprétation considérables. Or qu'en est-il du mouvement dans *The Waste Land*?

On remarquera en premier lieu que l'unité de locution en première personne que nous avons mise en valeur ou dont nous avons, du moins, montré la possibilité et qui devrait, le poème relevât-il vraiment du Graal, être le signifiant porteur de la quête ne peut guère être saisi dans un pareil mouvement. Même s'il semble exagéré d'affirmer comme Leavis que «the poem exhibits no progression», il est vrai d'une certaine manière, et sans qu'il y ait là de paradoxe, que «it ends where it began»⁴⁰. En fait, *The Waste Land* ne manque pas de tentatives de progression, mais, comme Helen Williams l'a bien vu, ces tentatives sont presque toutes contrecarrées, ou du moins n'aboutissent pas. Un bref survol de l'ensemble nous en assurera.

Le premier mouvement évoqué dans le poème, celui du *nous* initial (v. 8-11) est brusquement interrompu par un regard rétrospectif qui se résout, certes, dans l'affirmation de Marie selon laquelle elle migre vers le sud en hiver (v. 18), mais sans que cette indication parvienne à dépasser le stade d'un cliché⁴¹. Le second, annoncé par la première citation de Wagner, ne débouche que sur le calme plat d'une mer devenue la prison d'Iseult. De même, compris comme lieu de pèlerinage, le Jardin de Hyacinthe ne s'ouvre-t-il que sur l'aveu d'une impuissance qui est aussi bien immobilité (v. 35-42). La foule que Madame Sosostris voit marcher semble enfermée dans un cercle (v. 56) et celle qui traverse London Bridge ne s'achemine que vers le «dead

⁴⁰ Leavis, *Op. cit.*, p. 90.

⁴¹ C'est aussi, *mutatis mutandis*, le cas de Ralph Touchett dans *The Portrait of a Lady* de Henry James: «He wintered abroad, as the phrase is; basked in the sun...», Londres, Oxford U.P. 1960, p. 40.

sound» du coup final des neuf heures à l'horloge de Saint Mary Woolnoth⁴². «A Game of Chess» ne contient, significativement, aucune indication de mouvement. Quant au début du «Fire Sermon», il mentionne, certes, un élément dynamique, mais cet élément n'est pas humain. Les nymphes et les riches héritiers semblent avoir plutôt «déserté» les rives qu'avoir entrepris quelque pèlerinage ou quelque quête (v. 179-181) et le locuteur est tout entier absorbé dans sa méditation statique. Première grande exception, le mouvement de Sweeney vers Mrs. Porter ne vit que de la parodie grotesque qui le soutient. De même l'arrivée du jeune pulmonaire chez son amie la secrétaire prend-elle, dans la monotonie des pentamètres iambiques qui la décrivent, beaucoup plus l'allure d'une *machinalité*⁴³ sans vrai sens que d'une véritable conquête. Les trois «Thames-daughters», quant à elles, ont tout mouvement derrière soi. En revanche, les vers 306-311 ont bien valeur de mouvement et même d'initiation. Leur «fusion» de deux hauts moments de «l'ascétisme oriental et occidental», selon la formule d'Eliot, leur confère en outre un poids particulier. Mais en même temps cette importance ne fait qu'accuser davantage encore le contraste qui les oppose aux quêtes entravées du reste du poème. Ainsi dans «Death by Water», Phlébas ne décrit-il, lui aussi, qu'un cercle dont il ne se délivre pas tant par sa mort que celle-ci ne le perpétue : «As he rose and fell / He passed the stages of his age and youth / Entering the whirlpool» (v. 317-319). «What the Thunder Said» résume en quelque sorte tout notre propos en faisant de son mouvement même le lieu des oppositions que nous tentons de dégager. La première strophe proclame la fin prochaine de toute quête (v. 329-330). La seconde lui oppose la violence d'un cheminement à travers l'aride auquel nul terme ne semble cependant pouvoir être assigné. L'allusion au voyage d'Emmaüs, si elle fait bien fond sur un mouvement, se révèle incapable d'en réactiver le sens. Quant aux divers mouvements esquissés dans la strophe centrale (v. 366-384), ils ont pour dénominateur commun une désorientation qui va

⁴² Robert A. Day a rappelé que l'horloge en question se trouvait juste en face des bureaux de la Lloyd's Bank de Lombard Street où Eliot travaillait à l'époque du *Waste Land*. Le coup de neuf heures signifiant le début du travail, on comprend mieux l'ironie de l'épithète et la remarque des *Notes* qui s'y réfère : «A phenomenon which I have often noticed...», *Op. cit.*, p. 287.

⁴³ Cf. «When the human engine waits / Like a taxi throbbing waiting» (v. 216-217) nous soulignons.

jusqu'au renversement des coordonnées fondamentales (v. 381-383)⁴⁴. Et surtout, ils n'aboutissent qu'au statisme final: chapelle vide, désaffectée et retour en arrière donné par le tour rétrospectif des réponses au Tonnerre ainsi que par la dernière strophe.

Confronté à son modèle hypothétique, *The Waste Land* marque donc, sur ce point décisif, un très large écart. Si certains de ses éléments semblent bien indiquer une progression (ainsi le «brown fog of a winter dawn» du vers 61 se transforme-t-il en «brown fog of a winter noon» au vers 208, ainsi la plaine aride se retrouve-t-elle, tout à la fin, *derrière* le pêcheur), celle-ci n'est que difficilement assimilable à une quête. Ou, si l'on tient à maintenir celle-ci, force est d'en constater l'inaboutissement. En fait, même envisagé sous cet angle, le mouvement de l'ensemble nous conduit à une constatation que la seule forme de ses parties indiquait déjà et qu'il faut tenir pour essentielle: à savoir que le fondement structural de tout le poème n'est pas tant de l'ordre d'une quête que de celui d'une *simultanéité*.

C'est à ce point que le livre de Jessie L. Weston peut éventuellement entrer en jeu, et non au simple niveau du Graal. Car le syncrétisme mythique qu'il dégage n'a pas le sens, qu'on lui a si souvent donné, de témoigner d'une éternité des formes (rituelles) de la pensée humaine. Ou du moins ce sens, pour figurer dans son livre, comme il figure explicitement chez Frazer, n'est pas celui qui retiendra Eliot. Le syncrétisme implique une totalisation, même circulaire, de l'histoire comprise comme mouvement de constitution d'un sens, d'une manière qui reste étrangère au *Waste Land*. Car ce poème n'est pas l'affirmation d'une identité historique à travers le temps, il est plutôt la négation du temps comme histoire. En d'autres termes, si le mythe, comme Frazer le montre déjà, est réassomption du temps dans une histoire qui lui assigne son origine et sa finalité, l'emploi qu'en fait Eliot ne vise à rien de moins qu'à nier celles-ci. Et d'une certaine manière, la forme du poème n'est que l'illustration de cette négation.

Ce que Jessie Weston offre donc à Eliot⁴⁵, c'est, au mieux, un modèle

⁴⁴ Sur le motif de l'inversion, Cf. Helen Williams, *Op. cit.*, p. 36.

⁴⁵ Il s'en faut toutefois que Jessie Weston soit ici la seule source. *The Waste Land* est écrit dans les années qui voient le triomphe de l'art cubiste (simultanéité des visions perspectivistes) et de la nouvelle musique qui rompt avec le mouvement triadique de la tradition héritée. Eliot avait d'ailleurs écrit, peu de temps avant la date de rédaction de son poème, une critique enthousiaste du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinski.

de simultanéité. Niant l'histoire, celle-ci permet, et définit même, l'équivalence des différences (mythiques) dans une pseudo-unité dont le sens n'est toutefois pas d'être intemporelle, anhistorique, mais d'inscrire sa contemporanéité, sa modernité, sous la forme de la mort de l'histoire comme sens. Ce qui est retrouver, du même coup, le problème de la médiation, car de ce point de vue l'ordre du langage n'est pas séparable de celui du temps. Suspendre l'un veut dire que l'on suspend l'autre, autrement dit signifie qu'on opère la suspension du pouvoir immédiat que les mots ont, ou, croit-on, ont eu, de signifier. La dernière strophe de «*The Burial of the Dead*» nous donne un bon exemple d'une telle suspension tout en situant le statut que nous cherchons à définir.

Considérons tout d'abord la strophe sous l'angle de son articulation temporelle, et pour cela arrêtons-nous un instant à ce qui apparaît dès lors comme le vers clé : «*Stetson ! / You who were with me in the ships at Mylae*» (v. 69-70). Le présent du discours (quoique présent du passé : «*There I saw one...*») réfère sans aucun doute à l'époque contemporaine au poème. Mais en même temps, Mylae désigne le site d'une bataille des guerres Puniques. La condensation temporelle couvre donc plus de vingt siècles annulant les distances au profit d'une simultanéité dont la mort est le fondement ainsi qu'en témoigne l'allusion à *L'Enfer* ou plutôt à la «*City*» comme lieu de *L'Enfer* des vers précédents et celle au rite d'ensevelissement osirien des vers qui suivent.

Cette contractilité temporelle se réduplique sur le plan spatial dont elle surdétermine, par le jeu des glissements linguistiques qu'elle permet, l'évidente labilité. Ainsi, pour nous en tenir, toujours, à la dernière strophe de la première partie, l'espace poétique mis en jeu ne comprend-il pas moins de trois instances topologiques étroitement superposées : la «*City*» londonienne, *L'Inferno* (troisième et quatrième cercles) et le jardin de Stetson devenu parodiquement le lieu de résurgence d'un sol et d'un rituel antiques. Sans doute cette superposition s'accomplit-elle ici sous le signe de l'irréel, de l'imaginaire désigné en tête («*Unreal City*»), mais celui-ci n'est pas une clé en soi et ne saurait rendre compte en profondeur de la dislocation de l'unité de lieu. Pas plus que dans l'ordre du temps, la plurivalence spatiale ne parvient-elle à fonder une totalité. Au contraire, même, et c'est ce phénomène qu'il nous faut nous efforcer de comprendre à présent.

Nous avons vu dans les pages qui précèdent la difficulté de reconnaître à l'espace propre du poème une unité référible à un lieu unique,

même susceptible de métamorphoses, et tel qu'une ressaisie métaphorique de la terre gaste du Graal pût en rendre compte. Mais en fait, cette difficulté prend ses racines ailleurs que dans le simple phénomène de discontinuité que nous avons étudié jusqu'à présent. Elle naît précisément de ce qui interdit à la discontinuité de se rassembler en une unité supérieure, en interdisant, à un premier niveau, à chacun des termes une identité avec soi susceptible par la suite de fusion simple avec une autre identité. Elle naît, en un mot, du *langage*.

Car c'est à lui, et à son statut, qu'il faut retourner, si l'on veut quelque chance de comprendre et d'intégrer la série des faits que nous avons mis en relief jusqu'ici, et dont la valeur de signe reste, sinon, lettre morte. L'impossibilité pour les lieux et pour les temps, pour les figures et pour les discours de coïncider avec soi dans l'unité d'une signification univoque naît d'un emploi très concerté du langage, l'emploi *parodique*.

La parodie n'est pas, pour l'Eliot du *Waste Land*, le simple synonyme d'un style satirique destiné à tourner son objet en dérision. Elle est, bien plus, le lieu de déplacement et de détournement d'une parole originale dont elle indique à la fois la profondeur et l'inaccessibilité. Aussi bien, ce qui est abdiqué dans le style parodique n'est-ce pas tant l'*intention* du plan parodié que sa *créance*. Relativisant son absolu en le changeant de contexte, la parodie détourne l'objet de son identité première, laissant, si l'on ose dire, sa signification «en souffrance» d'un nouvel efficace. Et surtout, reculant l'horizon sémantique du contexte initial, elle déplace l'attention du sens vers la formulation de ce sens qu'elle fait passer au premier plan. Ainsi la dislocation des unités spatio-temporelles porteuses de la visée mythique du poème se subordonne-t-elle à cette loi parodique qui la régit en lui donnant son sens profond. Et, inversement, le problème de la parodie n'est-il pas distinct de l'impossibilité ici révélée du mythe.

Lecture du sens

Car tel est sans doute – et sans qu'on puisse nous accuser de substituer à tant d'autres déjà proposés un nouveau concept de monosémie – le sens ultime du *Waste Land*: ce poème a pour sens de dire, directement et indirectement, la difficulté du sens. Il le dit directement

en prenant pour «thème» le devenir même, incarné dans les cycles naturels et humains, de tout sens, puis en contestant la possibilité actuelle, contemporaine, de ce devenir. Il le dit indirectement en dévoilant son ou plutôt ses langages comme factices, c'est-à-dire comme des modes toujours *relatifs*, et s'avouant tels, d'une vérité de parole et de sens unique qu'il postule tout en la reconnaissant hors d'atteinte. Tout entier figure, il figure aussi bien sa propre impossibilité. Un bref survol du poème nous en assurera.

L'ouverture du poème, pour commencer, n'indique rien d'autre qu'un renversement de la conception traditionnelle du devenir compris comme sens et comme positivité. En tant que «le plus cruel des mois», Avril marque donc l'inversion du rythme des saisons, telle qu'elle est ressentie par les habitants du «waste land». «Mêlant désir et mémoire», il ouvre la conscience à la pensée douloureuse d'une unité en devenir dont tout le poème scandera au contraire l'impossibilité, et en premier lieu ici son langage: désignation anaphorique des saisons (v. 1, 5, 7) allégorisées dans un temps poétique de la *répétition*, emploi dominant d'une parataxe qui substitue à l'enchaînement (au «devenir») syntaxique la simple juxtaposition d'énoncés discontinus.

Tout aussi rhétorique que la première, la seconde strophe en contraste cependant le ton en opposant au langage, en apparence direct, du ou des locuteurs précédents, la hauteur d'un discours qui tire de façon évidente ses ressources du langage des prophètes. Mais indépendamment même de ce contraste, l'écart entre les deux strophes signale autre chose, valable pour l'ensemble du poème, et qui est la technique de *montage* qui préside à son articulation. Car sans même aborder le déroulement du contenu, il faut remarquer qu'une pareille technique, qu'on a comparée non sans raison aux méthodes de la peinture cubiste⁴⁶, implique à elle seule le genre de difficultés que nous essayons de retracer. Le montage révoque en effet la notion de devenir en substituant à la durée interne (formelle et thématique) une simultanéité procédant de l'extérieur qui contredit son mouvement naturel. En ce sens, les troisième et quatrième vers de cette strophe prennent une valeur emblématique de la composition du poème tout entier: «for you know only / A heap of broken images, where the sun beats...» (v. 21-22). Comme les «fragments de la

⁴⁶ Cf. Jacob Koerg, «Modern Art Techniques in The Waste Land», *The Waste Land. A Collection of Critical Essays*, éd. cit., p. 87-96.

dernière strophe, les « images brisées » définissent le statut de la connaissance accordée tant aux habitants de la terre vaine qu'au poète qui les met en scène. De même, la terre aride de cette strophe devient-elle le symbole d'une parole sans racine, terre dont l'énigme n'est plus, comme aux temps des Anciens, la révélation de l'homme ⁴⁷ (v. 27-29), mais celle d'une angoissante mortalité (v. 30). Semblablement, l'initiation dans le Hyacinth Garden, elle-même comprise dans l'espace figé qu'encadrent les citations wagnériennes, ne s'ouvre-t-elle, rétrospectivement, que sur un silence qui est un aveu d'échec, alors que son but était sans doute l'éclosion d'un sens dans une parole porteuse de vie (v. 37-42).

Une telle impuissance à vivre à la hauteur virtuelle des signes caractérise aussi bien tout l'épisode de Madame Sosostriis, cette caricature de la prophétie. Car en fait tout se passe ici comme si la cartomancienne, fascinée par la littéralité des signes qu'elle manipule, se montrait incapable d'en dégager le « sens », comme si sa « vision » (du « clairvoyante » initial à « l'horoscope » de l'avant-dernier vers, le texte multiple parodiquement les indications de vue : « eyes, look, see, etc. ») signalait justement le dépérissement du pouvoir anticipateur du Dire, avant que ce pouvoir ne se révèle, comme de lui-même, impuissant, dans la dernière strophe de cette partie.

La structure antithétique (ou « parallélodoxale » pour reprendre l'expression de Headings) d'« A Game of Chess » dévoile facilement sa signification quant à notre propos. Formulées respectivement dans un langage « noble » et entièrement d'emprunt, puis familier, les deux parties avouent leur parallélisme dans le thème commun d'une stérilité amoureuse privée, dans les deux cas, de tout avenir. Du coup – et même si le premier plan reste occupé par le parallèle thématique – les deux langages s'égalent-ils dans leur commune aliénation tels les deux faces d'une même impossibilité de la parole à fonder un ordre où la négativité pût être saisie comme lieu d'un devenir possible.

Cette impossibilité se redouble dans le début du « Fire Sermon » dont elle informe la technique, celle-ci consistant justement à juxtaposer deux temps et deux langages n'entretenant entre eux de rapports que contrastifs. Il faut toutefois relever ici, outre l'opposition passé-présent, la visée mythique du passage. La quasi-totalité des emprunts littéraux des vers 173-198 relèvent en effet de l'ordre du mythe : *locus amoenus* de

⁴⁷ à supposer, comme nous le faisons, que ces vers font allusion à l'énigme du sphinx résolue par Oedipe.

Spenser, exil à Babylone, re-naissance du héros de la *Tempête*⁴⁸, mythe (allégorisé) du Chariot du Temps repris de Marvell, mythe du Roi Pêcheur, mythe de Diane et d'Actéon repris du *Parliament of Bees* de Day. On est donc légitimement en droit, semble-t-il, de considérer l'ensemble du passage comme une tentative de fonder le paysage contemporain désolé, et le sujet qui le contemple, dans le temps et dans l'espace d'un mythe qui lui assurerait son identité profonde – tentative dont on voit bien, pourtant, qu'elle se parodie elle-même en quelque sorte (notamment dans les vers 196-202 avec la substitution à Diane et à Actéon de Sweeney et de Mrs Porter, à l'eau régénératrice du *Parsifal* wagnérien du «soda water» d'une chanson paillardes⁴⁹, puis par la juxtaposition à cette scène grivoise du vers pathétique de Verlaine), en avouant par là sa vanité. La résolution de la tension passé-présent, germinale du devenir, ne fait qu'exhiber une nouvelle fois son aspect dérisoire.

Figure emblématique d'un mouvement qui à l'origine celui du Graal, Mr Eugenides, le marchand de Smyrne annoncé par Madame Sosostiris, en est en même temps la révocation : loin de se faire l'intercesseur d'une vérité rédemptrice, sa venue en occident n'a de sens que commerciale de même que son langage qui n'a de valeur qu'instrumentale (v. 206-214).

Mais c'est à propos de l'épisode central de Tirésias que se pose sans doute de la façon la plus cruciale le problème de notre interprétation. Car d'avoir défini le «sens» du poème comme l'expression de la difficulté du sens, c'est-à-dire d'une unité linguistique et métaphysique qui réglât l'ordre de la parole et du devenir, ne jette pas nécessairement sur ce passage une lumière immédiate et évidente.

De cet épisode, nous retiendrons trois éléments qui éclaireront pourtant vite notre propos. Le premier est la triple autonomination de Tirésias aux vers 218-19, 228-229, 244-247 dont on notera qu'elle constitue la seule nomination en première personne de tout le poème. Le

⁴⁸ L'adjonction à la mort du père de celle d'un frère aux vers 191-192, qui a suscité tant de commentaires, nous semble figurer elle aussi, indépendamment de sa source possible, un renforcement de l'idée du devenir impossible qui sous-tend tout le passage.

⁴⁹ Pour le texte non édulcoré de cette chanson de soldats, Cf. Smith, *Op. cit.*, p. 86 et Georges Sféris, *Journal 1945-1951*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 66.

second est ce qu'on pourrait nommer la «mécanisation» du rythme et des rimes⁵⁰, qui contribue si fort à resserrer l'étau d'ironie qui enferme la rencontre des deux «amants». Le troisième étant bien sûr la rencontre elle-même, ou plutôt l'in-signifiante du mode sur lequel elle a lieu.

Tirésias, nous l'avons vu, n'est pas absolument distinct de la scène qu'il perçoit, dont on peut même dire qu'il participe par compassion⁵¹. Sa triple nomination doit donc se comprendre dans son *rapport* à cette scène qu'il nous dit avoir vécue à sa façon sur un mode prédictif et intériorisé et dont il faut remarquer enfin qu'elle semble se dérouler dans un silence vide de toute communication réelle. C'est cette opposition entre nomination et silence qui nous paraît signifiante, dans la mesure où elle désigne tacitement l'impossibilité qu'Eliot nous dit être la «substance du poème» et qu'à transposer sur le plan poétique on pourrait peut-être formuler ainsi : que la «mécanicité» et aussi bien la stérilité de la scène amoureuse décrite dans ces vers figure le non-lieu d'une véritable *nomination* du monde et de soi par et dans les mots.

Centrale, la scène l'est donc sur le double plan de son thème et de son langage. Sur le plan du thème, par la privation de sens que subit ici l'acte générateur du devenir par excellence, acte réduit à une sexualité qui n'est même pas, pour jouer sur le terme anglais, une *inter-course* puisque la secrétaire ne fait que subir un désir qu'elle ne partage pas, et qui est signe si l'on veut de la stérilité de la terre gaste. Sur le plan de son langage, par l'incapacité de Tirésias à s'assumer et à assumer ce qu'il voit hors d'un langage qui dénonce son aliénation à une saisie «mécaniste» de la réalité qu'il perçoit. En vérité, sa position de «mere spectator», rassemblant en lui la série des autres figures du poème, radicalise encore la gravité de l'aliénation de Tirésias en l'exhibant comme la perspective centrale à partir de laquelle le poème a pu s'écrire, et en dévoilant par là – c'est l'un des moments décisifs de notre enquête – l'impuissance du sujet poétique à s'affirmer encore comme le foyer original d'une œuvre dont il ne devient, si l'on peut dire, qu'un *effet*. Le retournement que nous avons dégagé du sujet du texte en texte-sujet prend donc ici sa pleine signification, en se révélant comme le thème

⁵⁰ Cf. William M. Gibson, qui montre le soubassement sonnettiste du passage. *The Waste Land. A Collection of Critical Essays*, éd. cit., p. 32-33.

⁵¹ Cf. Helen Williams, *Op. cit.*, p. 26.

même autant que comme la condition de l'énoncé du poème, ou du moins, pour ne pas simplifier une vérité toujours dialectique chez Eliot, comme le pôle inverse et nécessaire d'une tentative impossible d'assigner au sujet l'origine de son discours.

Cette distance par rapport à une originalité qui serait fondatrice détermine aussi bien l'enchaînement du passage à la fin du «Fire Sermon». Et tout d'abord, faisant suite au vers de *La Tempête*, qui rappelle le «sea-change song» d'Ariel, le chant de la splendeur perdue (v. 258-265), où il est clair que s'ajoute à la beauté réelle désignée (l'intérieur de la Cathédrale de Christopher Wren) la majesté littérale («Magnus Martyr») d'une époque hors d'atteinte. Puis le chant des trois «Thames-daughters», reprise parodique du chant des «Rheintöchter», placé, comme l'épisode de Tirésias, sous le signe d'une défaite impromise à toute rédemption, à tout devenir, où la visée mythique se détruit d'elle-même, tantôt dans la parodie («Highbury bore me. Richmond and Kew / Undid me»), tantôt dans la banalité d'une dérélition sans ressources et sans avenir (v. 295-299).

A l'inverse pour la séquence suivante (v. 307-311), placée sous le signe d'une profonde ambiguïté. L'identification du locuteur à Saint Augustin, puis au mystique bouddhiste doit, dans un premier temps, être en effet prise au sérieux. Et vu en ce sens, le double mouvement de purification indiqué ici marque l'une des visées profondes du poème. Mais en même temps cette visée révèle sa caducité. La brisure des textes cités a cette double signification : de rappeler, par sa façon d'hymne ou de litanie, le chant d'un véritable sacré, dont elle expose en même temps le statut de morcellement.

«Death by Water» reprend une nouvelle fois le thème du devenir entravé, synthétisant en Phlébas, comme le suggère du moins la note d'Eliot, à la fois le marchand de Smyrne (parodie du porteur du Graal) et Ferdinand, Prince de Naples (figure ici, d'une renaissance qui ne peut avoir lieu). Mais la mort de Phlébas, noyé dans une mer non régénératrice, et accomplie dans un mouvement dont la *circularité* ne semble laisser aucune place à l'adventon possible d'un sens futur, demande aussi bien à être lue au niveau de sa formulation même. Formulation portée par un langage dont, en particulier, l'articulation binaire presque systématique (outre les rimes, on notera «the cry of the gulls *and* the deep sea swell» – «the profit *and* the loss» – «rose *and* fell» – «age *and* youth» – «Gentile *or* Jew» – «You who turn... *and* look» – «handsome

and tall») semble bien exclure tout troisième terme et dont la valeur «d'enseignement» (la strophe recourt dans ses trois derniers vers au langage de la maxime) s'ironise d'elle-même.

«What the Thunder Said» renoue avec le langage de la seconde strophe du «Burial of the Dead», en en développant les virtualités. Reprenant l'altitude tonale du discours prophétique (marquée stylistiquement par les anaphores, les symétries, l'emploi de substantifs sans article, l'indéfini des personnes et des temps), la première strophe en contraste cependant la hauteur par le constat d'une agonie (Cf. «We who were living are now dying») dont la lenteur contredit violemment le rythme paroxystique de ce qui l'annonçait : comme si le prix d'une telle élévation de style devait nécessairement se payer par cette négativité du dit pour garder sa créance.

Tel est aussi bien le statut de la deuxième strophe de cette partie dont ce n'est pas un hasard qu'Elliot l'ait tenue pour la seule dont il fût entièrement satisfait⁵². Car d'une certaine façon, cette strophe est à peu près la seule de tout le poème à réaliser, *de manière frontale*, l'unité d'un dire et d'un dit qui, éloignée de toute ironie, ne recoure qu'à sa charge poétique propre pour affirmer de façon directe ce que les quelque quatre cents autres vers n'auront pu dire ou suggérer que de façon détournée. L'aridité, l'impuissance à devenir, la stérilité, la difficulté de nommer qui constituent le sol propre de la «terre vaine» sont en effet dits ici au niveau même d'une parole que porte, dans tout son dénuement et dans toute sa brisure, sa propre aridité.

On le remarquera d'autant mieux en relisant à sa suite la strophe qui évoque les pèlerins d'Emmaüs (v. 359-365) et en réfléchissant sur la différence fondamentale qui distingue l'emploi du langage dans ces deux strophes. La strophe du «drip drop song» se suffit à elle-même. Le paysage qu'elle nomme tient tout entier dans la *littéralité* des termes, des tournures et du rythme qui le disent. Autrement dit, ce paysage impose une évidence formelle et thématique qu'il n'est nul besoin de traduire pour en dégager la signification.

La strophe du chemin d'Emmaüs, au contraire, ne vit que de cette traduction, ou plutôt, vit de l'écart qui, séparant le sens de sa littéralité d'une signification reconnue, la transforme en énigme tout en réservant

⁵² Cf. la lettre à Bertrand Russell du 15 octobre 1923 et celle à Ford Madox Ford du 4 du même mois citées dans *The Waste Land*, éd. Valerie Elliot, p. 129.

la solution de celle-ci : plus encore que l'identité du «troisième» marcheur, c'est le sens même du questionnement qui reste obscur et, n'étaient les *Notes* pour nous l'apprendre, il est possible que l'allusion à Emmaüs demeurerait méconnue.

Cette différence de langage entraîne avec elle une autre différence, qui touche notre propos de près. Le paysage de la seconde strophe ne repose pas sur un mythe (même si joue à l'arrière-plan un souvenir du désert de l'Exode) il le crée, si l'on peut dire, en donnant à voir un espace de sécheresse susceptible, par sa force d'incarnation, de figurer ensuite métaphoriquement une désolation spirituelle, – espace dont la traversée difficile, et la brisure du vers indique cette difficulté, se haussera au niveau d'un symbole de l'existence humaine contemporaine. Au contraire pour la strophe des «pèlerins d'Emmaüs» : dans la mesure où le questionnement de son locuteur prend appui sur un «mythe» antérieur, son langage se dénonce comme «en défaut» par rapport au pouvoir signifiant du modèle.

Il en va de même pour le questionnement de la quatrième strophe dont la forme – rappelant une structure d'énigme : emploi d'articles définis à propos de réalités indéfinies, charge symbolique manifeste, mais non précisée, des villes citées – thématise en quelque sorte la résistance du donné à se laisser pénétrer par un sens. On notera ainsi la manière dont le poème fait suivre au questionnement répété du début (v. 366-372) une série d'images dont le dénominateur commun semble justement, outre la discontinuité de leur enchaînement, leur difficulté à pouvoir être intégrées à une compréhension, une ordonnance univoques. Ainsi des vers comme

*And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings
And crawled head downward down a blackened wall
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted
wells. (V, 379-384)*

deviennent-ils les signes d'inversion d'un ordre (détruit par la guerre ?) en quête de sens autant que les signes de rappel d'un ordre passé et invalidé⁵³, le présent s'instituant – entre cet ordre passé où, par exem-

⁵³ On notera qu'à partir du vers 377, les verbes passent au prétérit.

ple, les tours indiquaient une véritable hauteur et les heures, le sens du devenir, et cet ordre en quête de sens – comme le paysage désolé d'une non-signifiante radicale (v. 385-390).

Cette résistance du monde à se laisser ressaisir sous le faisceau d'un sens mythique s'exprime peut-être le plus clairement dans la célèbre reprise de la fable du Tonnerre de la 5e Upanishad, qui forme l'avant-dernière séquence du poème. L'ambiguïté du passage tient toute entière dans l'écart qui détermine le questionnement du Tonnerre dans sa structure mythique et l'impossibilité du locuteur à se situer autrement par rapport à lui que par la négative, dans un langage symbolique d'emprunt. Car ce n'est pas seulement la quête en tant que telle qui révèle ici son échec, mais encore la pertinence, la validité du langage qui l'avoue. Avec chaque réponse, c'est, en effet, autant qu'une vertu, un mode symbolique de parole qui décline sa défection, comme si la valeur d'emprunt de ces modes se révoquait elle-même dans le triple aveu d'échec.

En vérité, les commandements du Tonnerre manifestent sur un autre mode encore le sens de notre propos. Fondés sur le présupposé d'une vie déjà devenue, dont ils interrogent l'orientation, ils exhibent en fait ce que nous n'avons cessé de vérifier: son impuissance à devenir. Le caractère rétrospectif des réponses en témoigne, qui ne renvoie qu'à la longue suite des échecs que nous avons mis au jour.

Aussi bien, la dernière strophe du poème ne peut-elle s'inscrire que sur l'espace d'une ambiguïté. Le poème, d'une certaine façon, est devenu. Il a, comme le locuteur, la plaine aride (de sa parole) derrière lui. Mais ce qu'il a dû traverser reste encore, toutefois, devant lui. Engagé dans une quête du devenir, il n'a découvert que le cercle d'une répétition où se rassemble maintenant une dernière fois la simultanéité de ce qu'il a voulu et de ce à quoi il a échoué. La célèbre suite des citations finales n'a sans doute pas d'autre fonction. Elargissant le point de vue du sujet jusqu'à en faire le lieu d'une bibliothèque universelle, elle porte simultanément la dislocation jusqu'au point où ce qu'elle désigne est l'effondrement de la totalité. Jouées l'une contre l'autre dans un anhistorisme radical, les cinq langues et les cinq cultures impliquées dans ces vers synthétisent, dans leur mouvement alterné d'attente et de rétrospection, l'histoire propre du *Waste Land*: celle d'une *tension* où s'affirme l'indécidable d'un sens voué à la question irrésolue du présent autant que de l'avenir.

LE TOURNANT

Revenant sur les conditions intérieures et extérieures qui préludèrent pour Eliot à l'élaboration des *Ariel Poems*, Hugh Kenner rapporte le témoignage du poète selon lequel son volume précédent, *Poems 1909-1925* «seemed likely to slip ineluctably into the past as the complete poetical works of T.S. Eliot. He was convinced that the poet in him would never write another line»¹. Rédacteur responsable du *Criterion*, débordé de travail, Eliot semble donc à ce point avoir épuisé sa veine poétique. Comme Kenner le remarque, le principal de son activité pendant ces années est de nature *critique*, ce qui peut d'une certaine façon se comprendre comme un pas en retrait de l'espace périlleux de l'engagement poétique à l'espace plus rassurant du savoir.

Or en vérité, quel qu'ait pu être par ailleurs le poids des circonstances extérieures, ce sentiment procédait d'un autre ordre dont «The Hollow Men», dernière pièce des *Poems 1909-1925*, témoignait déjà. Non que son thème ou sa force aient marqué une rupture: comparé au *Waste Land*, «The Hollow Men» semble plutôt marquer une régression dans l'audace poétique de l'expérimentation. Mais en même temps, cette régression est un passage à la limite de leur champ thématique commun.

Car malgré *The Waste Land*, le conflit demeure, qui semble depuis toujours à la racine de la poésie d'Eliot. *The Waste Land*, nous n'avons cessé de le dire, est en effet, et profondément, un poème de l'ambiguïté. Fondé sur la confrontation d'un sujet à la totalité historique qui le situe

¹ Hugh Kenner, *The Invisible Poet: T.S. Eliot*, p. 208.

et le relativise en retour, il en déploie, au-delà même de sa destruction, le désir d'intégrité. Ce qui échoue (la traversée du «désert» – du texte – par une instance pronominale en quête de son sens et de son identité) persiste comme vœu, même après son impossibilité avérée. Et «The Hollow Men» est la réitération de ce vœu.

Sans doute, cette reprise peut-elle paraître étonnante, et même former, dans l'économie poétique que nous tentons de retracer, une sorte de contradiction. La dissémination textuelle du *Waste Land* semble tout d'abord ne laisser aucune place à un retour à la notion de sujet comme origine du discours poétique. N'en montrait-elle pas, justement, l'impossibilité ?

Il faut se garder de faire jouer trop vite ce genre de paradoxe, au risque, sinon, de méconnaître les chemins propres de la création. La logique d'une œuvre échappe souvent à la progression linéaire pour s'ouvrir à la complexité d'une avance qui peut fort bien intégrer une sorte de retour en arrière. Certes, plus d'un critique s'est étonné rétrospectivement de la tournure prise par l'œuvre d'Eliot après *The Waste Land* et, il faut le dire, à bon droit. A comparer par exemple les évolutions d'Eliot et de Joyce à partir de 1922, force est de constater une divergence profonde qui, à l'époque, pouvait paraître inexistante. A poser, en effet, *The Waste Land* comme une «unacknowledged parody of *Ulysses*» (le mot est de Joyce), la suite «logique» à ce poème n'était-elle pas un *Finnegans Wake* éliotien ?

Peut-être, mais à condition de se placer du point de vue des conditions formelles *objectives* que *The Waste Land* met en jeu, comme nous l'avons fait dans notre analyse, mais non pas nécessairement du point de vue de celui qui, promoteur de ces formes, gardait malgré tout sur elles la distance qui sépare une intention de son actualisation expérimentale ; en d'autres termes, du point de vue de celui qui pouvait fort bien sacrifier au vouloir propre des formes qu'il avait momentanément mises en œuvre, sans pour autant leur identifier l'avenir de son cheminement.

Au contraire, et tel est sans doute le nœud de la difficulté. Car qu'il ait, écrivant, prêté une créance plus grande qu'il n'apparaît aux éléments qui marquaient, dans la parodie, le vœu d'une spiritualité régénérée – contredisant ainsi de l'intérieur l'efficacité de ses innovations formelles – où qu'il se soit avisé après coup des conséquences du «dispositif» textuel mis en jeu, il semble bien, du moins au regard de ce qui suivra,

qu'Ellot se soit situé lui-même du côté « antérieur » de l'ambiguïté en question.

Ce qui frappe en effet dans les deux textes qui constituent les chaînons intermédiaires entre *The Waste Land* et la troisième grande étape éliotienne, celle des *Four Quartets*, – c'est-à-dire « *The Hollow Men* » (1925) et « *Ash-Wednesday* » (1930) –, c'est leur retour à une forme qui s'articule autour du lieu retrouvé, semble-t-il, d'une subjectivité ordonnatrice. Sans doute, ce retour se monnaie-t-il, dans le premier cas, d'une déperdition ontologique qui non seulement assimile la collectivité des locuteurs à des morts (descendants probables de ceux qui, dans « *What the Thunder Said* », avouaient que « *We who were living are now dying* »), mais encore à des simulacres d'humains :

*We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas !*

Deux traits séparent ces « hollow men » des habitants du *Waste Land*. En premier lieu, l'ascèse, qu'ils ont assumée jusqu'au bout, d'une voie négative qui restait étrangère au poème précédent. Cette ascèse – ascèse formelle aussi bien, qui se traduit dans la sécheresse, la désincarnation du vers – est en même temps, et là est le second trait, un appel. La cinquième partie du poème, ajoutée pour la publication en volume, si elle a pour raison immanente un resserrement de la cohérence du texte autour de la figure en effigie de Guy Fawkes (ainsi qu'en témoigne sa strophe initiale, qui rappelle les rondes dansées le 5 novembre de chaque année à cette occasion) a surtout pour sens d'élever l'état décrit dans les quatre premières parties au niveau d'une question. D'une question adressée à une transcendance, certes encore saisie de manière ambiguë (Cf. le jeu entre les formules liturgiques et la fin), mais déjà orientée, transcendance à qui est demandé implicitement de servir de garant à ce qui, à travers le retour linguistique à une unité de la première personne, se comprend comme unité métaphysique du sujet.

C'est, comme l'on sait, la préface à *For Lancelot Andrewes* qui formulera la réponse : « *The general point of view may be described as classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion* »².

²T.S. Eliot, *For Lancelot Andrewes. Essays on Style and Order*, Londres, Faber and Faber, 1928, p. 7 (nous soulignons).

En 1927, Eliot s'est donc converti à la religion anglicane. Il a publié, sur commande de Faber and Faber³, le premier des *Ariel Poems* («Journey of the Magi») et surtout un poème, «Salutation», qui deviendra la seconde section d'«Ash-Wednesday». En d'autres termes, il a *choisi*, et d'une façon qui marquera son œuvre jusqu'au bout.

Que ce choix ait des conséquences immédiates, il est facile de le constater par une comparaison rapide entre cette seconde partie de «Ash-Wednesday» et le poème précédent. La comparaison est en outre facilitée si l'on remarque que la situation du locuteur central de cette «Salutation» est, au fond, assez proche de celle des «hommes creux», morts eux aussi, désincarnés et comme lui invocateurs de la Vierge. Mais, sur le fond de cette similitude, les différences sont décisives. Ainsi à l'ambiguïté constitutive des «hollow men» – dont la position est définie comme intermédiaire ainsi que le montre la sextuple répétition de «between» dans la dernière strophe – a succédé une sorte de certitude du lieu : mort, désassemblé, le *je* de «Salutation» n'en parle pas moins à partir d'un point autour duquel les différentes instances de la création s'ordonnent selon un *sens*, qui est rédemption. Contrairement au poème précédent, ces instances sont directement nommées :

- *And God said...*
- *And because / She honours the Virgin*
- *And I who am here*
- *And the bones sang*

Cette nomination distincte, renforcée par l'emploi d'une parataxe qui semble articuler une hiérarchie du sens, coïncide précisément avec son pouvoir ordonnateur : ce que la conversion d'Eliot (la conversion *intérieure* que le masque de l'officialité ne recouvre qu'imparfaitement) a rendu possible, ce n'est pas seulement une vision plus claire d'un état qui reste de désolation (ainsi qu'en témoigne ici l'imagerie empreinte de sécheresse et dont l'aridité rappelle, comme au temps du *Waste Land*, le désert d'Ezéchiel), mais aussi sa compréhension, son intégration à un sens qui, faisant fond sur cette vision, sait en redresser la négativité antérieure. Une intégration dont le *je* est le bénéficiaire principal.

³Smith, *Op. cit.*, p. 121.

VERS LA COMPLÉTUDE: FOUR QUARTETS

Il est un mot, absent de toute l'œuvre poétique antérieure d'Eliot, qui revient fort souvent dans les *Four Quartets* et dont on peut se servir pour tenter d'en cerner la spécificité: c'est le mot *pattern*¹. Ce mot n'est pas, en effet, le fruit d'un hasard. Notre hypothèse est que son occurrence répétée définit, plus qu'un simple moyen, une nécessité à la fois poétique (ce qui veut dire aussi ici métaphysique) et structurale. Car même si l'on ne le saisit qu'à titre d'auxiliaire parmi d'autres termes pour figurer une réflexion poétique autour de laquelle le poème, dira-t-on, va se constituer, sa présence indique autant le changement intervenu depuis les poèmes précédents que la méthode et la visée² dorénavant en jeu.

En vérité, ce terme nous aide de surcroît à aplanir une autre difficulté, surgie avec la publication de «Little Gidding» en 1942, celle de l'unité des *Quartets*³. On sait en effet que le premier des quatre poèmes, «Burnt Norton», écrit en 1934, parut seul à la fin de la première édition des

¹ «Burnt Norton» v. 31, 60, 140, 159. «East Coker» v. 85, 86, 191. «The Dry Salvages» v. 86. «Little Gidding» v. 165, 234.

² Cf. C.K. Stead: «It is not until *Four Quartets* that we find what seems an important change in Eliot's method of composition; and the change is exhibited principally in a considerable increase in structural ordering, both of the poem as a whole and of its parts (...) It is a constructed piece by piece into a *pattern*, the coherence of which contributes to what it has to communicate.» «The imposed structure of the *Four Quartets*» in *T.S. Eliot. Four Quartets: A Casebook*, éd. by Bernard Bergonzi (désormais cité: Bergonzi), Londres, Macmillan, 1969, p. 197.

³ Pour la discussion de l'histoire de ce problème Cf. Bergonzi, «Introduction», *Op. cit.*, p. 11-22.

Collected Poems 1909-1936 chez Faber and Faber. Né de fragments conçus à l'origine pour *Murder in the Cathedral* (1935), puis écartés par le metteur en scène pour des raisons purement scéniques, «Burnt Norton» se comprit d'abord, aux yeux d'Eliot comme un tout indépendant. Ce ne fut que plusieurs années plus tard, au cours de l'élaboration d'«East Coker» que l'idée d'un ensemble de quatre poèmes s'imposa, nous dit-il, à son esprit⁴. Or s'il est sûr que la question de l'unité des *Quartets* se pose, et nous aurons à y revenir, il faut remarquer tout d'abord que son éventualité même dépend étroitement d'un fait structural qu'on peut justement comprendre, nous semble-t-il, à partir de la notion de *pattern*. En d'autres termes, nous posons que la possibilité de la première symétrie «Burnt Norton»-«East Coker» dépend déjà de l'organisation interne du premier poème cité.

BURNT NORTON

Cette reconnaissance du «pattern» comme support poétique et, ainsi que nous l'enseigne *Murder in the Cathedral* où ce terme apparaît dans un des échanges cruciaux entre l'Archevêque et le Chœur⁵, comme figure atemporelle du temps par laquelle l'expérience de la contingence se voit ressaisie dans sa nécessité structurale constitue à tout le moins un abord possible du premier des *Quatuors* :

*Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present. (I, 1-10)*

⁴T.S. Eliot «The Genesis of *Four Quartets*», *New York Times Book Review* du 29 novembre 1953, cité in Bergonzi, p. 23.

⁵CPP, p. 244-245.

vers auxquels il faut immédiatement opposer, pour saisir leur fonction véritable, ceux qui, à la fin de la seconde section, leur répondent sur un mode inversé:

*Time past and time future
Allow but a little consciousness.
To be conscious is not to be in time
But only in time can the moment in the rose-garden,
The moment in the arbour where the rain beat,
The moment in the draughty church at smokefall
Be remembered; involved with past and future.
Only through time time is conquered. (II, 83-90)*

Tel est le but de ce poème: fonder, poétiquement, le statut de cette ambivalence temporelle, ou mieux, de cette double appartenance de l'esprit au temps (c'est-à-dire à la finitude) et à ce qu'on hésite encore ici à nommer l'éternité, disons de façon plus prudente, au non-temps.

Or ce qui est décisif pour le devenir poétique que nous cherchons à retracer, cette double appartenance – qui est, en fait, une division – va se voir thématiquement et formellement réfléchi sur le plan du langage et d'une manière qui lie l'instance de la temporalité et celle de la parole dans un même avenir⁶.

Thématiquement tout d'abord. Par cette double face temporelle et intemporelle du langage sur laquelle le poème s'articule. Sa face temporelle:

*Words strain,
Crack and sometimes break, under the burden,
Under the tension, slip, slide, perish,
Decay with imprecision, will not stay in place,
Will not stay still. (V, 149-153)*

⁶ Ce problème du temps est à la fois un problème propre à la génération d'Elliot (qui a subi, comme Proust, Joyce et Thomas Mann l'influence de Bergson qu'il étudia à Paris en 1910) et un problème constitutif de ce que nous cherchons à spécifier. Ainsi que nous l'avons déjà remarqué à propos de Baudelaire, le temps intervient dans la poésie moderne à la fois comme l'obstacle qui s'oppose au désir d'absolu du sujet et comme le lieu dans lequel et à travers lequel il a à construire son identité. La réflexion sur le temps qui préside à «Burnt Norton» n'est donc qu'une manière indirecte de réflexion sur le *moi*. Sur le rapport comparé des trois poètes au temps, on se reportera à notre chapitre final. Cf. *infra*, p. 324.

Puis la résolution de celle-ci dans la forme fixe :

*Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its 'stillness.'
(V, 137-143. Nous soulignons)*

Voici donc explicitée une première fois la fonction du *pattern* : forme fixe, destinée à prémunir le langage contre sa finitude et sa corruptibilité temporelles. De la même façon que la conscience et la conduite de Becket se voulaient restructuration signifiante, et accomplissement, de la vie du petit peuple de Canterbury. Le *pattern*, c'est la forme – la forme modèle – par laquelle les mots s'organisent, se solidifient en un sens qui, intégrant leur temporalité, leur corruptibilité, les dépasse vers cette sorte d'extase silencieuse des significations que devient, aux yeux d'Eliot, le poème ou l'œuvre achevés. Forme indépendante des mots dès lors – et nous verrons l'importance capitale de cette autonomie –, forme *musicale* en ce qu'à l'instar des formes fixes de la musique, elle ancre la composition dans un temps (dans une histoire) qui survit à ses incarnations diverses et qu'elle permet un jeu d'effets, d'oppositions parfois contradictoires, entre la fixité de son et la teneur des rythmes et des énoncés qui le remplissent.

Véritable modèle signifiant, le *pattern*, tel qu'il s'actualise dans la quintuple division du texte, permet de façon dialectique au poème de se constituer comme la quête de ce que sa forme indique implicitement. Garant d'une rectitude signifiante inentamée, il s'offre comme la réparation de cette brisure des mots et de la vérité qui constitue le thème de «Burnt Norton» autant que des autres *Quatuors*.

De là, peut-être, la présence de ce trait qu'on a d'ailleurs tant reproché aux quatre poèmes, leur prosaïsme intermittent. Car celui-ci n'est pas – du moins à un premier niveau – le signe d'une simple défaillance poétique. Le prosaïsme de certains passages des *Quartets* doit se comprendre comme le correspondant, inverse mais nécessaire, de la «pureté» de leur forme⁷. C'est parce qu'il a recours à une forme fixe, à

⁷ Cf. T.S. Eliot, «From Poe to Valéry», *To Criticize the Critic*, p. 34.

un *pattern* de nature musicale, qui est posé dès «Burnt Norton», qu'Elliot, pour rester fidèle à la vérité de sa situation (et celle de son temps) introduit dans le corps de son poème un élément qui en conteste la «poéticité»⁸. Et c'est même ce trait qui, d'une certaine façon, sauve l'œuvre du mensonge d'une harmonie fallacieuse. La brisure restant première – en droit, sinon en fait –, le poème, bâti autour d'une forme dont l'intégrité est fixe, se doit de relativiser celle-ci par un mode de dire qui en fasse sentir la précarité. Sans vouloir anticiper, on peut déjà constater que la progression, sinon l'unité, des *Quartets* est fondée en particulier sur la réduction progressive de la résistance (de la «non-poéticité») du Dit de ce dire, – «Little Gidding» réalisant, dans l'esprit de l'auteur, une sorte d'union entre la rédemption annoncée de l'existence et du langage (cf. notamment les allusions à la Pentecôte) – et la forme, elle «rédimée» depuis le début.

Mais revenons à «Burnt Norton» pour tenter d'y voir cette dialectique en acte, et pour cela ressouvenons-nous du but du poème, qui est de ressaisir dans la contingence temporelle l'appartenance de l'esprit à cette forme de conscience qui, indépendante du temps (cf. «To be conscious is not to be in time»), l'intègre cependant comme le mode inessentiel de la vérité qu'elle a à saisir. Envisagée de ce point de vue, la forme fixe – le *pattern* – va jouer le rôle d'un support grâce auquel l'articulation même de l'énoncé pourra intégrer l'inaboutissement de sa quête. Non que celui-ci se thématise immédiatement comme tel : la division du poème en cinq parties orchestre au contraire tout un rythme d'oppositions, qui sont autant de modes sur lesquels la question centrale est posée et dont seule la dernière constatera l'impuissance définitive. C'est ce rythme qu'il nous faut suivre à présent.

La première section de «Burnt Norton» s'ouvre, comme nous l'avons vu, sur l'affirmation d'une sorte d'irréductibilité temporelle (v. 1-5).

⁸ Le prosaïsme intermittent des *Quartets* relève, en outre, d'un autre problème, spécifique selon Elliot des longs poèmes, celui du contraste tonal. Abordant en 1942, soit juste après le dernier de ses *Quatuors*, le thème de la musique en poésie, Elliot note en effet que «in a poem of any length, there must be transitions between passages of greater and less intensity, to give a rhythm of fluctuating emotion essential to the musical structure of the whole; and the passages of less intensity will be, in relation to the level on which the total poem operates, *prosaic* – so that, in the sense implied by that context, it may be said that no poet can write a poem of amplitude unless he is a master of the prosaic.» «The Music of Poetry», *On Poetry and Poets*, Londres, Faber and Faber, 6e éd. 1971, p. 32 nous soulignons.

Tout entier présent à chaque instant, le temps s'exclut du mode du potentiel, en s'inscrivant par là dans l'absolu (v. 5-10). Au contraire pour l'esprit humain, comme en témoigne le passage qui débute au onzième vers et qui joue sur l'ambivalence du « lieu » du poème : manoir abandonné⁹, érigé sur les ruines d'un manoir antérieur détruit par le feu¹⁰ et qu'à pénétrer, le récitant anime d'une rencontre imaginaire :

*Other echoes
Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner. Through the first gate,
Into our first world, shall we follow
The deception of the thrush? Into our first world.
There they were, dignified, invisible,
Moving without pressure, over the dead leaves...
(I, 17-24)*

Quelle que soit, en effet, l'identité du « they » (v. 23) – qu'on le prenne avec Kenner¹¹ pour désigner les anciens habitants du manoir, ou comme Bodelsen¹² comme une allusion aux enfants jamais nés du conte de Kipling, *They* – il est à considérer que la quête du *nous* se donne comme une véritable entrée dans le temps, dans un temps qui intègre aussi bien le mode hypothétique du « might have been ». La quête, il est vrai, n'aboutit qu'à moitié. L'appel des personnages invisibles – leurre ou réalité – ne parvient à transfigurer le mode du potentiel en moyen d'accès à l'absolu que pour se reperdre aussitôt. L'éternité du premier vers est réaffirmée, mais dans sa *différence*, son éloignement et sans que le passage d'une sphère à l'autre soit assuré.

A l'inverse pour la seconde section dont le mouvement est symétriquement opposé. Envisageant cette fois non plus l'existence du récitant, mais la temporalité du monde (« world »), le poème déploie tout d'abord l'image d'une harmonie centrée sur un *pattern* qui réconcilie ciel et terre dans un même mouvement (v. 46-61). Au centre de ce mouvement, l'essieu (« the axle-tree »), qui figure en son noyau¹³ (« At the still point

⁹ Près de Campden (Gloucestershire).

¹⁰ D'où, justement, le nom de « Burnt Norton ».

¹¹ Kenner, *Op. cit.*, p. 249.

¹² C.A. Bodelsen, *T.S. Eliot's Four Quartets*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1958, p. 40-41.

¹³ Kenner, *Op. cit.*, p. 254 et Harry Blamires, *Words Unheard. A Guide through Eliot's Four Quartets*, Londres, Methuen 1969, p. 16.

of the turning world », c'est-à-dire au point central et immobile de l'axe en rotation), et sur un plan spatialisé, cette « intersection de l'intemporel et du temps » (DS v. 201-202) à laquelle se situera pour finir la conscience *devenue* des *Four Quartets* (v. 62-78).

Et pourtant, l'intuition que ces vers formulent n'aboutit pas. Non que cette intuition soit trompeuse, elle ne l'est pas – les autres *Quartets* suffisent à la confirmer. Mais elle reste encore, à ce point, une abstraction intellectuelle, à laquelle manque encore une sorte de preuve vécue dans le temps. A la fulguration de l'intellect s'oppose ici l'inertie de la chair (v. 79-82). Et surtout, ce sera le dernier moment de cette section, la conquête lente et progressive du temps (v. 82-89).

Cette conquête ne laisse toutefois d'achopper à son tour. Exigeant, pour aboutir, la conscience maintenue du *passage* temporel en tant que tel, elle ne rencontre celui-ci que sous la forme d'un vide qui en est, à la vérité, la négation (v. 99-107). L'image du Métro londonien¹⁴, réitérant sans fin sa boucle¹⁵, l'illustre avec force. Les voyageurs à son bord ne parcourent pas tant, en effet, un trajet qui symboliserait pour leur conscience leur voyage terrestre (leur traversée du temps) qu'ils ne semblent – « Distracted from distraction by distraction » – mécaniquement véhiculés d'une station à l'autre, d'un temps à l'autre, sans que la *durée* leur apparaisse jamais. Objets du mouvement, ils échouent à en percevoir la temporalisation à partir de ce point axial que la deuxième section avait découvert.

La quatrième section (v. 127-136), qui introduit une nouvelle rupture dans l'économie générale du poème, en déplace aussi le point de vue. Section « lyrique », elle réintroduit un présent à *l'intérieur* duquel le récitant se trouve placé et à partir duquel sa question va pouvoir se personnaliser. Ce qui est visé ici n'appartient plus au monde de la temporalité pure, mais constitue une question sur son sens. Vie (salut) et mort¹⁶ devenant les deux instances du crépuscule symbolique¹⁷

¹⁴Cf. Smith, *Op. cit.*, p. 260 et Kenner, *Op. cit.*, p. 255.

¹⁵Le « Circle Line » sans doute comme Kenner le suggère avec pertinence, *Ibid.*

¹⁶Nous suivons ici l'interprétation de Smith selon lequel l'héliotrope et la clématite sont des symboles pour le Fils et la Vierge, donc des signes du Salut, et les « Chill fingers of yew » des signes de la mort (*Op. cit.*, p. 261).

¹⁷Cf. « So there was darkness over the land at the Crucifixion, and a cloud carried the Son away at the Ascension ». Harry Blamires, *Op. cit.*, p. 32.

décrit, la dialectique du temps et de l'intemporel se transforme en dialectique religieuse, selon un mouvement qui n'ira qu'en s'accroissant dans les autres *Quatuors*. En serré dans le temps, le *nous* fait exactement face à ce point pivot de l'intemporel qui prend dès lors figure métaphysique.

Un tel face à face détermine aussi bien le dernier mouvement qui est tout entier construit sur un jeu d'oppositions. Opposition entre les mots (le temps) et la forme (le cadre de l'intemporel), tout d'abord, entre leur corruptibilité et leur extase, comme nous l'avons vu. Entre leur pouvoir de transcendance et leur vulnérabilité (dont le Logos au désert – v. 155-159 – devient la figure symbolique); entre le désir et l'amour comme entre le mouvement et l'immobilité. Ce qu'il y a de remarquable, c'est que tout ce jeu d'antagonismes demeure irrésolu. Loin d'apaiser la tension entre les deux instances temporelles, le rappel de la rencontre dans le rose-garden (v. 169-173) n'aboutit qu'à périmer davantage le temps forclus de cette extase, en opposant à la saisie théorisante des premiers vers du poème sa charge de contingence:

*Ridiculous the waste sad time
Stretching before and after.* (v. 174-175)

Si donc, revenant sur le problème des rapports entre la forme fixe et le déroulement de son contenu, nous posons la question de l'unité du poème, il nous sera peut-être possible de mieux comprendre à présent le sens de la dialectique que nous évoquons au début. L'expérience de «Burnt Norton» peut être dite une expérience de la négativité. Négativité thématique tout d'abord, en ce que l'ambivalence temporelle qu'elle cherche à fonder reste hors de portée du récit (qui n'est encore à ce point, le plus souvent, qu'un *moi* universalisé). Puis négativité formelle, se traduisant par la fréquence des tournures négatives, d'ailleurs souvent redoublées en exclusives (ni...ni...). D'une certaine manière, cette double négativité est compensée par le *pattern* lequel accomplit silencieusement ce que le (vain) bruit des mots demeure impulsant à atteindre: d'être à la fois un *mouvement* (dans la succession de ses parties) et le *point fixe* à partir duquel le mouvement s'imprime. Telle est, nous semble-t-il, la visée poétique immanente du premier *Quatuor*, et le sens que pouvait prendre, aux yeux d'Elliot, son organisation. Compris comme transcendance d'une forme se saisissant d'une matière opaque et contingente, le poème, tel son vase chinois (v. 142-

143)¹⁸, se voit assigner ce but : de musicaliser l'impossible unité des mots et de l'intemporel, en fondant son harmonie sur le jeu des dissonances perçues dans le monde de la temporalité¹⁹.

Cette dualité nous renvoie du même coup à un autre problème fondamental des *Quartets* qu'il est temps d'aborder : le problème de l'articulation de son dit. Si l'on pose, en effet, ne fût-ce qu'au niveau descriptif, la question de savoir ce qui sépare les poétiques du *Waste Land* et des *Quartets*, l'une des réponses possible peut sans doute se formuler de la manière suivante : que l'unité de sens (poétique) s'est déplacée du niveau du *mot* (ou du groupe nominal) à celui de la *phrase*, ou, en d'autres termes, que l'effet poétique est passé de l'*image* (même articulée sur le principe du collage) à la *syntaxe* (au « dessin »)²⁰.

Il y a au moins deux raisons à ce passage. La première, la raison factuelle si l'on veut, est évidente. « *Burnt Norton* » dérive, comme nous l'avons vu, de fragments écartés de *Murder in the Cathedral*. Or en tant qu'écriture dramatique, cette pièce est nécessairement fondée sur le *discours*, soit sur la prévalence des unités syntaxiques. La seconde tient, plus profondément, au changement du statut du langage ou, si l'on préfère, à la diminution de sa créance. Impuissant à assumer seul sa charge ontologique, le signe linguistique pourra du moins, par son articulation en phrase, conjurer cette impuissance en substituant aux images incarnées une *intention de sens* qu'au-delà de la phrase, la forme fixe du poème soutiendra dans sa visée. Si les mots, pris isolément comme unité, défont à dire (à montrer), je puis du moins dire ce défaut – et cela donnera une phrase, une syntaxe – en espérant que l'effet de ce dire second», soutenu par un agencement rigoureux, compensera la première défaillance²¹. Ce que le poème perdra en force d'incarnation (de « substance »), il le gagnera en pouvoir d'abstraction,

¹⁸ Rémémorance, peut-être, du vase du Chinois dans le poème de Mallarmé « Las de l'amer repos... ». Mallarmé, *O.C.*, p. 35-36.

¹⁹ La « musicalisation » s'effectuant, bien au-delà de la simple division du poème, par un nombre d'effets de construction (répétitions, contrastes, renvois) dont Eliot a lui-même relevé les principaux dans son essai « The Music of Poetry ».

²⁰ Ce que Kenner montre très bien en affirmant avec raison qu'un vers aussi autonome que « dead mountain mouth of carious teeth » (TWL, V, 339) par exemple, est impensable dans *Four Quartets*. Cf. Kenner, *Op. cit.*, p. 248.

²¹ Ce qui est, d'une certaine façon, renouer avec la problématique mallarméenne du vers. Cf. *supra*, p. 31 sq.

avant que l'arrangement formel, le *pattern*, fondé sur une ponctuation syntaxique, ne vienne lui redonner une nouvelle forme de concrétion poétique.

EAST COKER

Se pose dès lors la question, bientôt centrale, des rapports du *pattern* avec le *je* qui va y prendre corps. Quand on compare, en effet, les trois derniers *Quartets* au premier, l'une des différences majeures qui s'impose dès la première lecture est ce qu'on pourrait y nommer la *réappropriation* du discours par la première personne. Cette réappropriation, toutefois, ne va pas sans ambiguïté.

Qui parle, en effet, dans *Four Quartets*, ou, plus précisément, quel est, ici encore, le statut du locuteur ? La question est d'importance malgré son apparente facilité. Non seulement le rapport du *moi* aux mots est posé dès « East Coker » comme l'un des centres du texte, mais on peut dire aussi qu'une très grande partie des polémiques suscitées par ces poèmes s'enracine dans des jugements portés sur les modes de ce rapport ²².

Le problème est double, au moins. Thématisé comme tel, le *je* (*je* de l'énoncé) connaît néanmoins plusieurs *fonctions* ; fonctions qui entrent en composition, selon les besoins du poème, pour former ce qui devient alors une *persona*, laquelle nous renvoie, comme à sa source cachée, au *je* de l'énonciation et aux rapports de ce dernier avec le poème en tant que tel ²³. Au problème du *statut* du *je* (de l'énoncé) se superpose ainsi le problème du *point de vue* implicite du *je* (de l'énonciation) d'où la *statut* procédera et par lequel, comme il faudra voir, il est réglé. C'est dans cette détermination réciproque des deux *je* que gît, en partie du moins, à la fois la force et la faiblesse des *Quartets*.

Au reste, il semble bien que ce soit ce problème du *moi* qui ait décidé, au-delà de « East Coker », de l'existence des *Four Quartets* comme ensemble. Mais lisons plutôt Eliot :

²² Cf. L'Introduction de Bergonzi, *Op. cit.*, p. 11 sq.

²³ Que Kenner ait intitulé son livre *The Invisible Poet* illustre bien notre propos. Ce qu'il nous faut tenter de préciser maintenant est la forme exacte et le sens de cette invisibilité.

Even «Burnt Norton» might have remained by itself if it hadn't been for the war, because I had become very much absorbed in the problems of writing for the stage and might have gone straight from *The Family Reunion* to another play. The war destroyed that interest for a time: you remember how the conditions of our lives changed, *how much we were thrown in on ourselves* in the early days? «East Coker» was the result – and it was only in writing «East Coker» that I began to see the Quartets as a set of four²⁴.

Rejeté sur lui-même par la guerre, renvoyé des problèmes d'une dramaturgie, c'est-à-dire d'une mise en scène de fonctions locutrices saisies comme *autres* à une parole plus immédiatement personnelle, Eliot fait retour à la poésie. Comment donc s'articulaient pour lui en 1940, l'année de «East Coker», les rapports du *je* avec la création? D'une double façon, sans doute, qu'il nous faut aborder à présent. Et pour cela relevons tout d'abord cette affirmation de la seconde section du poème, qui a tant frappé les commentateurs et que certains n'ont pas hésité à retourner, malicieusement, contre l'auteur:

The poetry does not matter

It was not (to start again) what one had expected. (II, 71-72)

Affirmer, au cœur même du poème, l'InIntérêt, certes relatif, de la poésie, voilà qui ne manque pas, en effet, de surprendre, et surtout qui ne va pas sans conséquences. Or ce dont il s'agit, en fait, est d'une ambiguïté. Car prenons garde que cette affirmation, pour fondamentale qu'elle soit, doit être comprise tout d'abord en fonction de sa position. Relisons tout le passage:

*That was a way of putting it – not very satisfactory:
A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,
Leaving one still with the intolerable wrestle
With words and meanings. The poetry does not matter
It was not (to start again) what one had expected. (II, 68-72)*

Ces vers font suite à la première moitié de la deuxième section, laquelle, symétrique en cela de son homologue dans «Burnt Norton», est composée de vers irrégulièrement rimés et surtout d'un langage de tonalité nettement symboliste. Ecrits dans un langage prosaïque à dessein, ils s'opposent – comme ce sera encore le cas dans la même

²⁴ Cité in Bergonzi, *Op. cit.*, p. 23 nous soulignons.

section de «The Dry Salvages»²⁵ – à une forme lyrique dont ils deviennent le corrélat nécessaire. C'est dire, aussi bien, que, référés à un mode poétique donné, ils n'ont vraiment de sens que par rapport à lui, étant eux-mêmes encore des *vers*. En d'autres termes, tout se passe comme si la teneur de l'affirmation («The poetry does not matter») était démentie ou plutôt dépassée (au sens d'une «Aufhebung») par sa forme, laquelle appartient de nouveau à la poésie: Dit disqualifiant le Dire poétique, mais lui-même disqualifié à son tour par la forme (néanmoins poétique) de ce dernier.

Plus précisément, l'ambiguïté naît de la confusion des deux instances que nous avons distinguées: le *je* de l'énoncé et le *je* de l'énonciation. L'affirmation de l'inessentialité de la poésie est vraie, sans doute, mais elle n'est vraie que sur le mode poétique. Ce qu'il faut comprendre, c'est que même à se présenter sous la forme d'un jugement quasi extra-poétique, comme un mouvement de réflexion du poème sur lui-même, elle reste une *fonction* de ce dernier. Vérité sur le plan de l'énoncé, elle est dépassée par celui de l'énonciation qui, en lui assignant une place définie dans l'économie contrastive de l'ensemble, lui permet de se maintenir tout en étant reprise comme vérité inverse: la poésie importe malgré tout.

Un même processus commande au début de la cinquième partie qui s'amorce elle aussi autour du rapport des mots au temps:

*So here I am, in the middle way, having had twenty years –
Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
In the general mess of imprecision of feeling,
Undisciplined squads of emotion. (V, 172-182)*

C'est ici encore le *moi* en tant qu'auteur qui parle, semble-t-il. Qui parle pour avouer au cœur de son discours son impuissance à parler, ou

²⁵ Pour l'exposition la plus claire du «schéma» poétique des *Four Quartets*, Cf. C.K. Stead, *The New Poetic*, Londres, Penguin Books 1964, p. 172-176.

plus exactement son impuissance à trouver un langage approprié au *présent* de son expérience²⁶ et donc, en quelque sorte, qui parle pour contester de l'intérieur l'entreprise qu'il continue pourtant de mener. On ne s'est pas moins étonné de ces quelques vers que de l'affirmation précédente, moins, du reste, pour l'aveu d'impuissance qu'ils contiennent que pour leur forme irréductiblement prosaïque. Comme le formule Stead: «There is truth in this, but not imaginative truth: it remains *pure* discourse. If the feeling of failure is truly there, it is there unused; it has not been transmuted by imagination into something larger than itself.»²⁷. Et pourtant ici aussi le mode de dire agit en profondeur comme une fonction poétique, – non sans ambiguïté, il est vrai. Mais avant de juger, tentons de prendre ce qui fut peut-être le point de vue d'Eliot et d'en comprendre la nécessité.

A se reporter au passage cité, il est facile de constater que son articulation aux vers qui précèdent et qui suivent révèle une sorte d'identité thématique de deux domaines différents, qui est en fait le véritable fondement de toute l'entreprise: la coïncidence de la vérité formelle (artistique) et de la vérité de l'existence. Revisitons le passage:

*The poetry does not matter
It was not (to start again) what one had expected.
What was to be the value of the long looked forward to,
Long hoped for calm, the autumnal serenity
And the wisdom of age? Had they deceived us
Or deceived themselves, the quiet-voiced elders,
Bequeathing us merely a receipt for deceit? (II, 71-77)*

D'abord référé au *langage* (v. 68-71), l'aveu d'insatisfaction s'étend sans transition à l'*existence*, qui devient dès lors, par sa même soumission au temps, l'analogue du premier nommé. Paradigme de la personne, le *je* – auteur aux prises avec le langage devient ainsi le représentant d'une quête susceptible d'être généralisée du seul fait que

²⁶ Présent qui se retrouve, dialectiquement, dans ce langage qui, en avouant son impuissance, le fait néanmoins dans une terminologie empreinte de l'actualité contemporaine: de «l'entre deux guerres» au «*Raid on the inarticulate*» et aux «*Undisciplined squads of emotion*», le passage multiplie les références à l'état de guerre.

²⁷ Cf. Stead, *Op. cit.*, p. 178.

l'écriture se donne pour une relation directe, transparente, de l'existence. Entre le *je* déguisé du pronom *one* («What *one* has expected») et le *nous* («*us*») des vers suivants, nulle médiation ne vient dresser la barrière de sa nécessité. N'était une conscience peut-être plus aiguë de sa propre position, le *je* ne serait qu'une des formes, indéfiniment substituables de ce nous.

Ce qui est vrai pour ce premier passage l'est tout autant pour le second. Le «Here I am», s'il se pose, pour commencer, comme le sujet du discours poétique (v. 172-182) ne s'en révèle pas moins tout de suite après sujet de l'existence (aux prises avec l'acte d'écrire), selon un mouvement qui fait du *je* encore une fois le représentant direct du *nous*, c'est-à-dire ici de l'universel.

Or quelle est la «vérité» (le mode) de l'existence en jeu dans «East Coker», à partir de quel lieu cette vérité est-elle perçue?

*There is a time for building
And a time for living and for generation
And a time for the wind to break the loosened pane*

*The time of the seasons and the constellations
The time of milking and the time of harvest
The time of the coupling of man and woman
And that of beasts (I,9-11 et 42-45)*

Une telle suite de formules, si proches de celles de l'Ecclésiaste²⁸, ne laisse subsister d'équivoque. Le point de vue d'où est envisagé ici l'existence humaine (et par voie de corrélation le langage humain, l'écriture) est celui d'une absolue distance au regard de laquelle toute incarnation s'efface, ou plutôt se réduit à n'être plus qu'une *signification*²⁹; signification au reste immuable: le sens des citations empruntées dans ce passage au livre de Sir Thomas Elyot – *The Boke named the Gouvernour* de 1531³⁰ – est, entre autres, de manifester sa pérennité. Au regard de la mort, tout s'équivaut, tout se réduit à n'être

²⁸ Cf. Kenner, *Op. cit.*, p. 266.

²⁹ Ce qui s'exprime déjà dans le premier vers. Si «ma fin est dans mon commencement», c'est que mon existence est envisagée du point de vue de sa signification absolue.

³⁰ Cf. James Johnson Sweeney, «East Coker': A Reading», in Bergonzi, *Op. cit.*, p. 38.

qu'un rythme dont la pleine conscience sera le but ultime de l'existence. On comprendra mieux dès lors deux choses qui ont suscité un certain étonnement à propos de ce poème. La première est la « voix négative » marquée dans la troisième partie notamment par la reprise (modifiée) du texte de Saint Jean de la Croix (v. 135-147). Si la désincarnation est en effet la loi ultime de la vie, on ne s'étonnera pas que le locuteur désigne ici l'abandon de toutes les formes d'incarnation comme le moyen de parvenir à la conscience de la vérité.

Mais on ne s'étonnera pas non plus – c'est notre second point – que l'écriture, fondée sur la conscience de cet absolu d'une part et sur celle de sa propre situation historique de l'autre, ait précisément recours dans le poème au plus proche équivalent de cette désincarnation, c'est-à-dire au langage de la quasi-prose, d'une prose abstraite pour laquelle l'image semble avoir perdu presque toute densité ontologique.

Bien plus qu'une « défaillance » poétique, le prosaïsme des *Four Quartets* est – ou tout au moins se donne pour – un moment nécessaire d'une quête qui trouve ici son fondement dans la traversée d'une désincarnation qu'elle a à poursuivre sur le plan formel autant que sur le plan thématique. Ainsi, pour reprendre la problématique du début de la cinquième section, trouver les mots appropriés au temps contemporain de l'expérience serait, au contraire de ce que nous venons de voir, réaliser l'union d'une incarnation et de cette vérité que seule la désincarnation révèle : tâche impossible en vertu même des présupposés qui sont en jeu. Au contraire, dire, dans cette quasi-prose, son impuissance à dire poétiquement, n'est rien d'autre qu'indiquer, de la façon la plus transparente, la plus « fidèle », la vérité que tout le poème poursuit.

Mais dès lors se pose à nouveau la question, désormais inéluctable, de savoir ce qui légitime, sur le plan de l'actualisation poétique, un tel procédé. En d'autres termes, qu'est-ce qui autorise « poétiquement » Eliot à un manque de poésie aussi manifeste ? La réponse est connue : le garant, c'est le *pattern* soit la forme poétique fixe dont la préséance sur chacune de ses parties les prémunit d'emblée contre leur « laxisme » verbal éventuel, en les intégrant à un dessein préétabli et donc nécessaire. Cette réponse, qui s'inscrit au plus profond de la nouvelle conception éliotienne du langage, est logique. A lire toutefois les critiques qui, dès son apparition, se sont abattues sur ce poème, il semble bien qu'elle ne soit pas convaincante pour autant. Essayons à présent de comprendre pourquoi. Et pour cela distinguons tout d'abord deux plans

que ces mêmes critiques ont souvent confondus: le plan de la légitimation esthétique et le plan idéologique qui, dans le cas particulier, supporte cette légitimation.

La première critique qu'on peut adresser à cette manière de «récupérer» le prosaïsme de certains passages par la nécessité globale du *pattern*, c'est qu'elle est fondée sur un *a priori* qui reste *implicite* et qui, de plus, a tout d'une pétition de principe. Rien, au niveau des significations apparentes en tout cas, ne vient en effet expliciter un tel recours, presque rien ne vient lier irréductiblement le destin des parties singulières à celui de l'ensemble. Même si celui-ci se donne comme une boucle en reliant, par l'inversion, son premier et son dernier vers, cette unité ne pèse pas lourd au regard de la «pesanteur» des passages en quasi-prose. Dès lors, ceux-ci commencent à vivre d'une manière autonome et d'autant plus problématiques que leurs énoncés se définissent souvent par leur caractère *décidable*. Au prosaïsme entraînant un jugement défavorable sur la forme se superpose alors un jugement porté sur l'énoncé qui, de nature assertive, commande à son tour l'adhésion ou le refus. Loin de faire valoir sa fonction régulatrice, le *pattern* s'efface en quelque sorte devant la force d'un jugement au profit duquel la poésie est occultée, et le poème réputé mauvais.

Ce danger est encore augmenté par la très subtile division des *je* qui préside au poème, et dont le jeu est assimilable, pour l'essentiel, à celui du rapport entre les parties et la forme globale. Comme nous l'avons déjà vu, le *je* locuteur du poème se divise en sujet de l'écriture (*je*-auteur) et sujet de l'expérience. Au niveau des énoncés, le sujet de l'expérience est compris dans le sujet de l'écriture qui le représente comme il représente l'ensemble des sujets possibles. Or pour que cette expérience fût vraiment viable, pour que le lecteur pût pleinement l'assumer, il faudrait que l'aliénation (thématisée) du sujet de l'expérience fût aussi pleinement assumée par le sujet de l'écriture, ou, en d'autres termes, que celui-ci s'interdise tout recours à une forme posée en dehors de lui, comme par-dessus son épaule. Dès lors qu'il en va autrement et que le sujet de l'écriture se dédouble pour se faire, à son tour, supporter par le sujet (silencieux) de l'énonciation, dès lors que ses énoncés, loin de se *risquer* seuls, se font garantir leur vérité par le plan implicite de l'énonciation, l'hiatus éclate en dénonçant les *je* énoncés comme une *pose* plutôt que comme un prolongement authentique du *je* de l'énonciation. Lorsque le critique anonyme du *Times Literary Supple-*

ment note à propos de ce poème que «Mr. Eliot has given a fresh and effective cadence to dramatic, lyrical and psychological poetry; and it fails in the long run to satisfy because for the most part of it is used as a trick of defiance, *an impish gesture to show he knows all about that kind of thing*»³¹, c'est justement cette *pose* qu'il met en question. Le point de vue de la mort, de l'extra-temporel (ce que Kenner définit avec raison comme le point de vue de l'Ecclésiaste) ne peut coïncider à l'intérieur d'une même unité avec le point de vue d'une identité immergée dans un temps en devenir. Eclairer les difficultés de celle-ci par le point de vue de celui-là constitue une contradiction que, finalement, seul un acte de foi pourra dénouer.

THE DRY SALVAGES

Car tel est bien, sans doute, le nœud de tout le problème poétique éliotien dans les années 1940: d'avoir à composer une poésie avec des mots et des images qui, désincarnés par le point de vue d'absolu qu'il prend sur eux, semblent avoir perdu toute substance pour se réduire à de pures unités de signification; qui, en d'autres termes, manquent fondamentalement à ce rôle «corrélats objectifs» que toute sa première poésie tendait à leur faire assumer³² et qui laissent pour finir l'auteur aux prises avec ses seules *intentions* de signifier.

Nous retrouverons plus tard, chez Celan et chez Bonnefoy un problème semblable, encore que surgi, dans les deux cas, d'une autre nécessité. Et non par hasard: ce problème est l'un des plus graves que la poésie moderne ait eu et ait encore à affronter. La détérioration de la *physis*, la déperdition ontologique de l'objet, puis du nom de cet objet (du langage), l'effondrement de toute rectitude signifiante immanente à l'objet et, par voie de conséquence, la substitution au monde de l'être d'un monde de signes, toutes ces formes de la négativité que, pour la France du moins, Baudelaire fut le premier à rencontrer, sont autant de formes de la modernité.

³¹ Cité in Bergonzi, *Op. cit.*, p. 33 nous soulignons.

³² Dira-t-on qu'il en allait déjà implicitement de même à l'époque du *Waste Land*? Peut-être, mais du moins, à cette époque, le langage gardait-il, par le biais de la parodie, une épaisseur suffisante pour devenir un *objet* poétique dont la densité équivalait bien à la densité des objets traditionnels de la poésie.

La réponse éliotienne à ce problème, nous la connaissons déjà : c'est de faire fond, justement, sur le langage des significations. Ce choix, bien sûr, cette réponse ne tiennent pas du hasard. Fonder une poésie sur l'intention significatrice (et non plus sur la signification incarnée) ne peut se faire qu'à la condition d'hypostasier simultanément le lieu, hors texte, où cette intention s'accomplira, et dont, en retour, le poème pourra bénéficier. En d'autres termes, une telle poésie ne peut exister sans un destinataire (transcendant) à qui elle confie le soin de réaliser, c'est-à-dire de vérifier et d'actualiser, ce qu'elle propose : sous peine, sinon, que son intentionnalité même ne tombe sous le coup de l'inanité de ce à quoi elle tente de parer. Or, nous l'avons vu, la quête poétique des *Quartets* est placée d'emblée sous le signe du Logos.

Que la quête de ce destinataire (de ce lieu) devienne, à mesure qu'ils s'écrivent, le thème central des *Quartets* ne surprendra plus : cette thématisation n'étant, selon un mouvement propre à tant d'œuvres modernes, que la cristallisation réflexive de la difficulté propre à l'acte d'écrire, et comme le geste naturel d'une poésie qui, parce qu'elle est tournée vers son au-delà, peut se prendre elle-même pour fin. Ainsi s'explicite du moins le propos du troisième quatrain, «The Dry Salvages», publié un an après «East Coker», soit en 1941. Poème de la mer, de l'eau, comme on l'a remarqué très tôt³³, et surtout, voudrions-nous montrer, poème des dieux :

*I do not know much about gods ; but I think that the river
Is a strong brown god... (I, 1-2)*

L'attaque du poème dévoile sans tarder son propos et, pour une part du moins, sa méthode : ce qui est posé, ce n'est pas seulement l'assimilation du fleuve à un dieu, mais aussi son mode. La croyance («I think that») définit l'intentionnalité signifiante. C'est retrouver d'emblée la structure poétique que nous venons de décrire. Mais cette structure s'accompagne ici, il faut le remarquer, d'une première tentative pour se donner néanmoins une sorte de «corrélât objectif». Puisque les mots, pris en eux-mêmes et dans leur relation au temps actuel, ne peuvent plus manifester la plénitude d'un sens incarné, du moins leurs *signifiés* pourront-ils désigner cette région temporelle (ou mieux, infra-tempo-

³³ Cf. Helen Gardner, *The Art of T.S. Eliot*, Londres, The Cresset Press, 2e éd. 1949, p. 45.

relle) où cette incarnation avait muettement cours. Tel est, nous semble-t-il, le sens de cette sorte de remontée aux origines dans l'histoire du fleuve (v. 2-14) qui, la syntaxe (donc la structure de signification) restant discursive, vient justement s'opposer au présent des «idolâtres de la machine» aussi bien que celui du recours à l'archaïsme marin de toute la seconde moitié de cette section; par exemple les vers :

*And under the oppression of the silent fog
The tolling bell
Measures time not our time, rung by the unhurried
Ground swell, a time
Older than the time of chronometers, older
Than time counted by anxious worried women
Lying awake, calculating the future,
Trying to unweave, unwind, unravel
And piece together the past and the future,
Between midnight and dawn, when the past is all deception,
The future futureless, before the morning watch
When time stops and time is never ending. (I, 34-45)*

Significativement, ce temps archaïque n'est pas *dit*, mais suggéré («hints of earlier and other creations») par des tournures qui, prenant appui sur des éléments donnés, contemporains, les dépassent vers un sens qui reste l'objet d'une visée intentionnelle, mais aussi inaccomplie (par exemple: *a time older than the time of chronometers, older than time counted...*). La négation devenant le mode de détermination linguistique principal, sens et intention de sens peuvent coïncider.

D'un autre côté, le désinvestissement de l'être propre des mots (ainsi que des objets) mène à l'allégorie. La quatrième section de «East Coker» en était déjà un exemple patent, et non par hasard. C'est le propre de l'allégorie, en tant que langage à double entente, de situer la signification dans un rapport intentionnel, dans un renvoi. Ainsi, dans la section précitée, des vers tels que

*The whole earth is our hospital
Endowed by the ruined millionaire... (EC, IV, 157-158)*

ne prennent-ils leur sens que par l'identification du millionnaire ruiné à Adam, l'auteur du péché originel et donc de notre «maladie» que, pour poursuivre l'exégèse, seul le sacrifice du Christ a pu compenser, en

transformant la terre en « hôpital », c'est-à-dire en lieu de notre guérison éventuelle.

Une même structure commande en partie à la « sextine »³⁴ qui ouvre la deuxième section de « The Dry Salvages ». Mais en partie seulement, vu que l'image allégorisante s'accompagne parfois ici de sa propre « traduction ». Lisons la quatrième strophe :

*Where is the end of them, the fishermen sailing
Into the wind's tail, where the fog cowers?
We cannot think of a time that that is oceanless
Or of an ocean not littered with wastage
Or of a future that is not liable
Like the past, to have no destination. (II, 67-72)*

L'image des pêcheurs poursuivant le vent est presque immédiatement ressaisie sur le plan abstrait de la destination du temps : comme si les mots employés positivement (dans l'image) défaillassent à dire ce que seule la forme intentionnelle négative (« we *cannot* think of... a future that is *not* liable like the past to have *no* destination ») pouvait suggérer.

Reste à propos de ces vers une question : pourquoi la « sextine » ? Pourquoi l'emploi de cette forme-là, justement ? S'il est vrai que, depuis « Burnt Norton », la première moitié de la seconde section tend au vers régulier, rien ne vient motiver extérieurement ici le recours à une forme aussi complexe, et d'ailleurs aussi problématique³⁵, que celle-ci. La question est difficile et peut-être sans réponse. Pourquoi ne pas admettre la simple liberté du jeu poétique ? Et pourtant, il est au moins un indice qui peut servir à nous mettre sur la voie d'une réponse éventuelle.

Remarquons tout d'abord que le resserrement formel peut avoir eu, aux yeux d'Eliot, valeur d'agent de concrétisation : ce que la structure allégorique renvoie au niveau des signifiés s'y voyant, d'une autre manière, réactivé à celui des signifiants, et l'abstraction ainsi, partielle-

³⁴ Nous mettons le terme entre guillemets, car bien que comprenant six strophes de six vers terminés par les mêmes rimes, le poème ne reprend ni les mêmes mots-rimes (sauf dans la première et la sixième strophe) ni leur alternance positionnelle comme c'est le cas traditionnellement.

³⁵ Cf. les critiques sévères et non sans fondement de Donald Davie, « T.S. Eliot: The End of an Era », in Bergonzi, *Op. cit.*, p. 155-156.

ment, compensée. Mais il faut porter notre attention à autre chose encore. Les vers de la «sextine» ne se bornent pas à s'enchaîner les uns aux autres par la rime, ils se répondent parfois dans une symétrie quasi parfaite. Inversement, ce jeu de symétrie donne tout son sens aux variations qui s'y trouvent introduites. C'est le cas, notamment, pour les cinquième et sixième vers de la première et de la dernière strophe :

*The prayer of the bone on the beach, the unprayerable
Prayer at the calamitous annunciation. (II, 53-54)*

à quoi répondent :

*The bone's prayer to Death its God. Only the hardly, barely prayable
Prayer of the one Annunciation. (II, 83-84)*

Que s'est-il passé à l'intérieur de la «sextine», sinon, dirait-on, la transformation de l'annonciation «calamiteuse» en l'Annonciation chrétienne, sinon le passage des dieux «naturels», «chthoniens», au Dieu révélé à la Vierge (la «Lady» de la quatrième section)? Mais dès lors la «sextine» peut prendre un sens: n'est-elle pas, en tant que genre, le symbole d'un tel passage? Son évolution, d'Arnaud Daniel, son promoteur provençal, à Dante ne marque-t-elle pas, justement, un tel processus de christianisation? Et la remarque d'Eliot dans son introduction aux *Selected Poems* d'Ezra Pound, disant que là où il lui semblait que celui-ci voyait Dante à travers les Provençaux, lui voyait les Provençaux à travers Dante³⁶, ne vient-elle pas confirmer cette hypothèse? Il est sans doute impossible de conclure, mais du moins cette interprétation offre-t-elle une réponse possible à un problème qui reste, sinon, du moins à notre connaissance, entièrement inexpliqué.

La deuxième partie de la seconde section nous ramène plus directement au problème du sens que nous avons posé en tête. Sans doute, il est question ici d'expérience, avant tout, mais cela ne doit pas nous arrêter. Outre que nous avons déjà vu, dans «East Coker», l'identification opérée entre l'existence et l'écriture, la formulation même de ces vers ne laisse de renvoyer à notre problématique: ce qui est en jeu ici, c'est la totalisation du passé comme sens, en tant que le sens de cette totalisation trouve son lieu dans une forme («another pattern») qu'on

³⁶ Ezra Pound, *Op. cit.*, p. 11.

pourra stipuler à bon droit, après coup, être celle du poème lui-même ³⁷.

*We had the experience, but missed the meaning,
And approach to the meaning restores the experience
In a different form, beyond any meaning
We can assign to happiness.* (II, 93-96)

Prenons garde aux termes employés: le sens, le sens de l'expérience, n'est pas véritablement affirmé, – il est *approché*, et simultanément indévoilé: posé comme tel, mais non explicité. Ce mode de formulation n'est pas indifférent, qui réfléchit les structures poétiques donatrices de sens au moment même où ce sens est thématiqué. Comme si le poème réfléchissait son propre mode de structuration poétique en thématiquant le mode de structuration de son contenu.

Ce thème est d'ailleurs repris dans les vers qui suivent et qui situent d'une certaine façon l'histoire (l'histoire comme histoire du sens) dans une même perspective, – la «primitive terror» n'étant sans doute pas à comprendre autrement que comme le «vide» de sens d'une expérience encore non structurée par une transcendance nommée:

*I have said before
That the past experience revived in the meaning
Is not the experience of one life only
But of many generations – not forgetting
Something that is probably quite ineffable:
The backward look behind the assurance
Of recorded history, the backward half-look
Over the shoulder, towards the primitive terror.* (II, 96-103 nous soulignons)

On voit clairement ici le mouvement de pensée qui sous-tendait déjà la première section: «Ineffable», le sens porté, mais non révélé, par le langage risque, s'il est repris par la contingence du présent où il s'énonce, de tomber dans le non-sens. Dans la mesure où le poème dévoile au contraire ce sens comme fondement de l'histoire, ce présent devient porteur de la nécessité fondamentale, et comme anhistorique,

³⁷ «It seems that the past has another pattern, and ceases to be a mere sequence» – or, justement, l'organisation du et des *Quartets* établit le sens non comme séquence, mais comme répétition, comme spirale, c'est-à-dire comme dévoilement contrastif d'une vérité présente depuis le début.

pour tout sens de se constituer selon le mode qui lui est propre dans ce poème. Ce que vient confirmer encore, à la fin de cette section, l'image du rocher qui n'est qu'une métaphore de la résistance, commune à l'expérience et à l'être, à signifier (II, 118-123).

Après la prière de la quatrième section – prière qui *situe* le poème tout entier comme invocation –, le cinquième mouvement s'offre, ainsi que dans les trois autres textes, comme un dernier rassemblement de tous les thèmes du Quatuor. Et tout d'abord de ce thème, central ici, du *déchiffrement* que le poème aura lui aussi été à sa façon :

*To communicate with Mars, converse with spirits,
To report the behaviour of the sea monster,
Describe the horoscope, haruspicate or scry,
Observe disease in signatures, evoke
Biography from the wrinkles of the palm
And tragedy from fingers; release omens
By sortilege, or tea leaves, riddle the inevitable
With playing cards, fiddle with pentagrams
Or barbituric acids, or dissect
The recurrent image into pre-conscious terrors
To explore the womb, or tomb, or dreams... (V, 184-194)*

Ces diverses activités, outre qu'elles se vouent à des *faux dieux* – en définissant par là, *a contrario*, le Dieu vrai – sont toutes marquées d'une double faute. La première est dévoilée par le poème lui-même, qui consiste à scruter le seul temps au détriment de l'intemporel (v. 199-200). La seconde est implicite : c'est qu'elles prétendent *saisir* la vérité (la vérité incarnée) dans des signes, quand ces signes ne sont que des structures de *renvoi*, c'est-à-dire de non-incarnation. A ces activités, il s'agit d'opposer celle qui consiste à appréhender «The point of intersection of the timeless / With time» qui est, dit le poème, «an occupation for the saint» – (v. 201-202). Il est clair que nous retrouvons ici, dans ce point d'intersection, une préoccupation qui est celle des *Quartets* depuis le début et qui trouvera son achèvement dans le dernier d'entre eux, nous y reviendrons. Mais notons d'abord que cette «occupation» porte sens également à un autre niveau. Le «point d'intersection de l'intemporel et du temps» figure, du point de vue de la structure poétique qu'il reflète, le sens réalisé, incarné. Et c'est bien ce que le poème formule à sa manière, après avoir énuméré une suite d'images dont le statut n'est autre que celui des mots qui les disent :

*These are only hints and guesses,
Hints followed by guesses; and the rest
Is prayer, observance, discipline, thought and action.
The hint half guessed, the gift half understood, is
Incarnation.*

*Here the impossible union
Of spheres of existence is actual,
Here the past and future
Are conquered, and reconciled...* (V, 212-219 nous soulignons).

Significativement, ce « here », cet « ici » de l'incarnation est à la fois posé (comme la vérité visée par le poème) et différé (comme son avenir encore irréalisé). Moment dialectique dans l'économie des quatre poèmes et qui permet le passage à « Little Gidding », la section se referme sur une thématisation de l'effort (de ce qu'on pourrait nommer l'intervalle intentionnel) sur laquelle en vérité, le poème n'a jamais cessé de faire fond³⁸:

*For most of us, this is the aim
Never here to be realised;
Who are only undefeated
Because we have gone on trying* (V, 226-229)

– l'effort de nourrir justement, et la métaphore n'est pas innocente, «the life of significant soil.»

LITTLE GIDDING

« Little Gidding » paraît seul à la fin de 1942, puis, un an et demi plus tard, comme le dernier volet d'un ensemble désormais clos, les *Four Quartets*. A la vérité, ce poème n'est jamais venu simplement s'ajouter aux trois autres au hasard d'une construction qui ne se fût imposée qu'après coup. Conçu d'emblée en fonction des trois poèmes qui l'avaient précédé, il en synthétise aussi bien le long effort : sa position

³⁸ Qu'il y ait ici, comme le veut Kenner, une « fausse réconciliation » préluant à la conciliation finale de « Little Gidding » est fort possible, encore que nous préférierions à « fausse » le terme de « temporaire ». Mais de là à suggérer que « The Dry Salvages » dans leur ensemble puissent être une parodie délibérément conçue comme telle, ainsi que Donald Davie le propose, nous paraît pour le moins largement abusif. Cf. Bergonzi, *Op. cit.*, p. 161 sq.

n'est pas celle du terme d'une séquence, elle est l'accomplissement de celle-ci.

Dernier segment de la boucle, «Little Gidding» fait retour au point de départ. Comme Kenner le remarque à propos de la topologie, sa démarche est circulaire: «If «East Coker» brings the Eliot family from England to America, and «The Dry Salvages» brings T.S. Eliot from «the nursery bedroom» to the phase in which he was a student of Bradley's and a disciple of Irving Babbitt's, «Little Gidding» returns him to England, and the Church of England, and brings the temporal cycle round from the sixteenth century to a disastrous Now³⁹.» A quoi il faudrait ajouter la correspondance, au reste rappelée dans la dernière section, entre le jardin (et le temps) de «Burnt Norton» et celui de la chapelle du dernier poème. C'est donc, d'une certaine manière à la lumière des trois premiers *Quatuors* qu'il faut lire «Little Gidding» et, inversement, comprendre leur sens en étudiant le sens de ce dernier. L'unité des *Quartets* est réelle, même si elle n'empêche pas chacun des poèmes de vivre à sa façon. Elle est réelle, disons-nous, par-delà le jeu des symétries formelles, par-delà le *pattern*, par le jeu des *intentions*.

On peut remarquer, pour commencer, la sorte de symétrie thématique qui unit le début de «Little Gidding» et celui de «Burnt Norton»:

Midwinter spring is its own season
Sempiternal though sodden towards sundown,
Suspended in time, between pole and tropic. (I, 1-3)

C'est bien de *temps* qu'il s'agit ici comme là, d'un temps qui, concentrant en lui les instances passées et futures, s'offre comme une sorte de présent absolu. Mais c'est aussi à partir de cette symétrie que l'on peut mieux comprendre ce qui a changé, et qui est tout d'abord ceci: que l'absolu qui, dans «Burnt Norton», après avoir été affirmé spéculativement, n'était que pressenti par le sujet dans la présence invisible des enfants, est en quelque sorte *réalisé* ici par le «midwinter spring» dont le caractère contradictoire rassemble en une unité visible ce qui restait alors dualité.

Encore faut-il préciser: ce moment de l'année porte en lui plus qu'une simple contradiction, ou plutôt, celle-ci se surdétermine aussitôt par son

³⁹ Kenner, *Op. cit.*, p. 273.

caractère symbolique. Sans doute, son premier trait est-il de transcender le temps compris comme sens et comme durée :

... a bloom more sudden
Than that of summer, neither budding nor fading,
Not in the scheme of generation. (I, 16-19 nous soulignons)

et c'est en cela, d'abord, qu'il *accomplit* ce qui n'était que *pressenti* autrefois. Mais aussi bien ce moment est-il comme *daté* sur le plan du symbole :

... no wind, but pentecostal fire
In the dark time of the year. (I, 10-11)

Ce « temps sombre de l'année » est plus que l'hiver, c'est le temps de la destruction, de la mort :

There is no earth smell
Or smell of living thing. (I, 12-13).

Et voilà introduit ce qui est à la fois le thème central de « Little Gidding » et comme l'aboutissement thématique des *Four Quartets* : la *rédemption* (marquée ici par le « pentecostal fire »), *ressaisie au cœur même de la destruction*, la (vraie) vie, au cœur même de la mort.

Ce thème n'est pas nouveau : la paraphrase de Saint Jean de la Croix dans « East Coker », par exemple, ne disait pas autre chose. Mais il est ici accompli et extériorisé dans des images dont la concrétion signe la vérité. Il est, si l'on veut, incarné, reconnu dans sa force transfiguratrice, et cela d'une façon qui va légitimer, comme nous allons le voir, toute la poétique implicite des *Quatre Quatuors*.

Ce printemps hivernal est en effet lié à un lieu, « Little Gidding »⁴⁰ dont le sens tient, comme nous l'avons vu précédemment pour les mots, à sa valeur de renvoi :

And what you thought you came for
Is only a shell, a husk of meaning
From which the purpose breaks only when it is fulfilled

⁴⁰ Chapelle, comme la maison de « Burnt Norton », reconstruite sur les ruines d'une chapelle antérieure que les soldats de Cromwell détruisirent en 1647 et où Charles I^{er} se réfugia après la défaite de Naseby.

*If at all. Either you had no purpose
Or the purpose is beyond the end you figured
And is altered in fulfillment.* (I, 30-35 nous soulignons)

Que «Little Gidding» soit un lieu de pèlerinage explique sans doute le sens de ces vers, qui suggèrent une rencontre avec l'absolu. Mais il reste alors à justifier le choix même de ce lieu comme lieu du poème, et c'est là, justement, qu'intervient l'analogon poétique. De Little Gidding, Eliot dessine le sens en disant qu'on s'y rend «to kneel / Where prayer has been valid» (v. 45-46), pour s'agenouiller où la prière aura eu effet. Or qu'entend-il par prière?

*And prayer is more
Than an order of words, the conscious occupation
Of the praying mind, or the sound of the voice praying.* (I, 46-49)

La prière est un au-delà des mots. Elle est propitiation de l'absolu (Dieu), à travers et malgré le tissu contingent du langage. Du moins Eliot l'affirme-t-il et ce n'est pas un hasard. Car ce que la prière symbolise ici n'est rien d'autre que toute l'entreprise poétique des *Quartets*. De même en effet que, faite de mots humains et prononcée par une voix humaine, elle apprésente la rencontre du divin, de même la poésie, faite de cette même voix et de ces mêmes mots impuissants en eux-mêmes à susciter la Présence, peut-elle, à condition de trouver le lieu de sa *dévotion* propre, provoquer, par l'intervention de son Destinataire ultime, la rencontre de l'absolu. Et inversement. Car si la prière est évoquée ici pour soutenir la poésie par analogie de structure, cette évocation reste elle-même encore un fait poétique : les deux modes de dire se surdéterminent réciproquement. Ne sont-ils pas, du reste, guettés par le même danger ? Revenons sur la dernière citation : «And prayer is more than an order of words». Plus qu'une définition, cette affirmation est la conjuration d'un risque, d'un risque inhérent à toute œuvre de mots : le risque que ces mots, qui se veulent mouvement, adresse, invocation à l'Autre, qui, en d'autres termes, ne prennent leur sens que de leur vocation allocutrice, ne renvoient en vérité qu'à eux-mêmes, qu'à la voix qui les profère ou, plus dangereusement encore, à la conscience (de soi) qui les organise. Le risque, dès lors, que la poésie ne soit que l'ultime manifestation du narcissisme, et que le «manque à signifier» que nous avons vu être constitutif de la poétique des *Quartets*

ne soit pas comblé par son télos, lacune désormais inerte et privée d'incarnation.

Ce danger conjuré (par un acte de foi ou une pétition de principe, comme on voudra), le poème peut s'acheminer vers le second de ses grands thèmes, la rencontre de l'Histoire. Non que celle-ci fasse irruption, tel un éclat hétérogène, dans la problématique poétique. Elle y est au contraire intégrée à partir des exigences mêmes de ce qui a constitué le long effort de ces poèmes, et c'est bien là du reste un des traits qui font de « Little Gidding » le texte le plus homogène de l'ensemble. Mais revenons quelque peu en arrière. L'Histoire est rencontrée une première fois dans l'évocation même du lieu :

*There are other places
Which also are the world's end, some at the sea jaws,
Or over a dark lake, in a desert or a city –
But this is the nearest, in place and time,
Now and in England. (I, 35-39)*

A l'instar de Little Gidding, ces « other places » sont aussi des lieux de destruction où s'est rendu possible un dépassement du monde fini⁴¹. Historiquement datés, ils sont en même temps des lieux de l'intemporel. C'est ce que dit la reprise de la formule :

*Here, the intersection of the timeless moment
Is England and nowhere. Never and always. (I, 52-53)*

On remarquera que l'analogie du vers 52 aux vers de « The Dry Salvages » (« But to apprehend/The point of intersection of the timeless/With time is an occupation for the saint »), outre qu'elle a pour avantage de resserrer le lien entre les deux poèmes, conjoint, par un geste significatif, l'Histoire et la sainteté en les fondant toutes deux sur l'abolition (la destruction) du monde existant. Loin de se réduire au déroulement anecdotique d'événement sans doute désastreux mais toujours contingents, l'Histoire se voit ainsi promue (nous sommes, faut-il le rappeler, en 1942) au rang d'une vérité symbolique dont le procès (la destruction) devient le signe d'une rédemption possible : par quoi le *pattern* thématique – la destruction comme condition du Salut – rejoint une nouvelle

⁴¹ Cf. Kenner, *Op. cit.*, p. 272.

fois le *pattern* poétique – le «manque à signifier» comme condition de l'Incarnation⁴².

C'est du moins sur cette destruction que s'enchaîne la seconde section, d'une certaine façon la plus datée de toutes les compositions d'Eliot :

*Ash on an old man's sleeve
Is all the ash the burnt roses leave.
Dust in the air suspended
Marks the place where a story ended.
Dust inbreathed was a house –
The wall, the wainscot and the mouse.
The death of hope and despair,
This is the death of air. (II, 54-61)*

Qu'il y ait dans cette strophe et dans les deux autres qui suivent, comme Matthiessen l'a remarqué⁴³, une réminiscence de l'aphorisme d'Héraclite «Le feu vit de la mort de l'air, et l'air de la mort du feu ; l'eau vit de la mort de la terre, et la terre de la mort de l'eau» paraît certain. Mais il y a plus aussi, ou plutôt, fondée sur cette allusion, une ressaisie de l'Histoire dont le mode même importe. A considérer plus attentivement cette strophe, on peut noter sa manière de conjoindre au moins trois niveaux de réalité. Le premier est celui de la destruction matérielle :

*Dust in the air suspended
Marks the place where a story ended.
Dust inbreathed was a house...*

maison bombardée par le *Blitz*, comme nous l'apprendrons plus clairement dans la seconde partie de cette section, porteuse comme chacune d'une (petite) histoire – on notera le jeu entre «story» et «history» – et dont la disparition est le signe sensible de l'Histoire en cours. Le second est celui de la destruction «morale» :

The death of hope and despair

⁴²On mesure ce qu'une pareille conception de l'Histoire qui, à défaut de justifier la guerre, en réduit du moins l'atrocité à un moment dialectique de l'histoire du Salut, peut avoir de critiquable. Aussi bien n'a-t-elle pas manqué d'être critiquée. Cf. sur ce point l'Introduction de Bergonzi.

⁴³F.O. Matthiessen, *Op. cit.*, p. 190.

vers qui est à comprendre d'une double façon. Littéralement d'abord, en tant que référé aux habitants de la maison, il peut marquer qu'avec leur mort s'est accomplie la mort de leur espoir et de leur désespoir. Puis, comme le dépassement de ces deux instances vers un troisième terme qui, bien qu'encore inexplicité, trouvera sa formulation plus loin dans le poème : disponibilité de l'âme, si l'on ose dire, qui, par cette mort au monde, s'ouvre du même coup à la possibilité d'une autre vie. L'Histoire devient ainsi, par l'intériorisation qu'elle subit, cette voie négative par laquelle accéder à Dieu que la troisième section d'« East Coker » préconisait. Le troisième niveau, qui joue simultanément sur les deux premiers plans, est celui d'une destruction de la matière elle-même – « This is the death of air » –, c'est-à-dire, si l'on se réfère à Héraclite, le niveau archétypique où se joue le mouvement même de la création.

Ainsi donc, l'Histoire est saisie ici à la fois pour ce qu'elle est à l'époque – une vague de destruction sans précédent – et pour ce qu'elle peut signifier dès lors qu'on l'interroge du point de vue d'une transcendance « négative » pour laquelle la destruction devient le premier pas de toute « positivité ». D'une certaine manière, c'est cette ambivalence qui fonde ici l'ordre poétique. Pourquoi, en effet, la forme versifiée et rimée, sinon justement pour désigner une ambiguïté : considérées du point de vue de leur énoncé, ces trois strophes ne font qu'affirmer la destruction ; interrogées sous l'angle de leur forme, elles suggèrent que cette destruction définit néanmoins un ordre, un ordre dont on peut précisément saisir le sens comme fondé à la fois sur le 2 (Cf. les rimes, les deux paires d'éléments, le nombre pair des vers de chaque strophe) – ce qui nous renvoie à notre ambivalence – et sur le 3 (nombre des strophes) c'est-à-dire sur le mouvement de dépassement des contraires vers le sens transcendant.

Qu'il en soit bien ainsi nous est confirmé par l'imitation de Dante qui forme toute la seconde partie de cette deuxième section et où l'emploi d'une forme parente de la *terza rima* constitue, de l'aveu même d'Ellot, une tentative de comprendre le présent – « a hallucinated scene after an air-raid ⁴⁴ » – dans un sens qui en transcende la finitude en l'intégrant à un modèle d'ordre absolu. Mais la solidarité entre les parties ne s'arrête pas là. La rencontre avec le Maître est d'emblée placée, elle aussi, sous le signe de la destruction (Cf. II, 81-86) en conjoignant ainsi une nouvelle

⁴⁴ T.S. Eliot, *To Criticize the Critic*, p. 128.

fois la poésie et l'Histoire, ou plutôt en intégrant celle-ci dans le mouvement réflexif de celle-là. Or que dit ce maître, dont, il faut le remarquer, la présence se donne elle aussi «in concord at this *intersection time* / Of meeting nowhere, no before and after»? Rien qui ne s'intègre au schéma fondamental que nous avons décelé. Ayant relégué le passé comme une instance désormais caduque (II, 111-118) et l'avenir comme encore inadvenu (II, 119), le maître saisit le présent comme prétexte à une méditation sur le sens de l'œuvre:

*Since our concern was speech, and speech impelled us
To purify the dialect of the tribe*⁴⁵

⁴⁵ Que la définition de la finalité poétique emprunte pour se formuler un vers du sonnet de Mallarmé sur Poe («Eux... oyant jadis l'ange / *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*») est loin d'être un hasard. Outre que, comme Eliot le dira plus tard, c'est sous la triple égide de Baudelaire, Mallarmé et Valéry que l'importance de Poe peut être reconnue (Cf. «From Poe to Valéry», *To Criticize the Critic*, p. 27-42) et que cet essai insiste justement, à la suite de Valéry, sur la nécessité de la *réflexivité* poétique, l'allusion à Mallarmé pourrait avoir ici un double sens. D'abord, et c'est le sens le plus étroitement lié au passage, la poétique mallarméenne est une poétique qui fait fond, elle aussi, sur la destruction, sur «l'abolition» du donné sensible immédiat et pour laquelle, au moins dans sa seconde période, l'*intention* signifiante a remplacé le mot incarné. Puis, et cette remarque vaut bien au-delà de ce passage, il est possible que Mallarmé ait servi de figure exemplaire, au même titre que Dante, dans l'effort d'organisation d'une poésie articulée sur la tension entre son versant «philosophique» et son versant «musical». Encore que le premier versant soit présent ici d'une façon fortement tributaire de Dante, il est indéniable que, tant certaines tendances lexicales que l'emploi renouvelé de la rime, notamment au début de chaque seconde section, s'appuient sur certains acquis symbolistes de Mallarmé (Cf. là-dessus F.O. Matthiessen, *Op. cit.*, p. 192, Hugh Kenner, *The Pound Era*, Londres, Faber and Faber 1972, p. 439, Donald Davie «Pound and Eliot: a distinction», *Eliot in Perspective: A Symposium*, G. Martin, Londres, Macmillan, 1970, p. 63-64 et «Anglican Eliot», *Eliot in his Time*, éd. cit., p. 191-195). Le «compound ghost» du vers 96, pour être inidentifiable, ne laisserait pas moins de confondre ainsi Dante et Mallarmé en une seule figure, dès lors garante du sens et de la nécessité de situer l'entreprise poétique à l'intérieur d'un cadre fixe, tel qu'ici le *pattern* l'a établi. Les remarques qu'Eliot formule dans «The Music of Poetry» au sujet de la nécessité d'alterner, en fonction de l'époque, les moments d'invention pure et les moments de stabilisation, d'élaboration musicale, de l'idiome poétique en cours (*On Poetry and Poets*, p. 38) laissent penser qu'en 1941-1942, l'œuvre de Mallarmé a pu lui paraître former le modèle d'une telle élaboration. Il vaut la peine de noter à cet effet que loin de comprendre Mallarmé, ainsi que le font certains critiques et penseurs français de l'après-guerre, comme l'instigateur révolutionnaire de la littérature «textuelle», Eliot voit en lui, et cela est patent dès les premiers moments où il en parle, le modèle par excellence du discours poétique musical et en cela le représentant majeur des tendances propres à la génération poétique que le livre d'Arthur Symons lui avait fait jadis découvrir.

*And urge the mind to aftersight and foresight,
Let me disclose the gifts reserved for age
To set a crown upon your lifetime's effort.* (II, 126-130)

Or, trait remarquable, loin de se rapporter au sens de l'œuvre, tout le discours qui suit s'attache à ruiner le sens même de l'acte d'écrire (et de la carrière d'écrivain) en dévoilant le désenchantement existentiel ainsi que les défaillances morales qui lui sont liées (II, 131-146).

Que signifie une telle contre-attente? En premier lieu, qu'esthétique et éthique sont liées dans un même devenir. Puis, que pour faire la preuve de son propre énoncé, le poème doit lui aussi thématiser son propre échec d'une façon qui l'ouvre à l'avenir d'une réussite possible, – la purification de l'esprit par le feu (v. 145) valant dès lors aussi bien comme analogon poétique.

C'est rendre du même coup le poème à sa vocation intérieure, et la troisième section nous y conduit, qui définit l'état de détachement nécessaire pour s'ouvrir à la transcendance:

*This is the use of memory:
For liberation— not less of love but expanding
Of love beyond desire, and so liberation
From the future as well as the past.* (III, 156-159)

C'est ce même détachement, en effet, qui, fort de sa distance, peut ressaisir dans la contingence apparente de l'Histoire la loi qui la règle et la guide selon un modèle absolu:

*Thus, love of a country
Begins as attachment to our own field of action
And comes to find that action of little importance
Though never indifferent. History may be servitude,
History may be freedom. See, now they vanish,
The faces and places, with the self which, as it could, loved them,
To become renewed, transfigured, in another pattern.* (III, 159-165, nous soulignons)

Dès lors peut s'affirmer le renversement qui sous-entend l'ensemble de «Little Gidding», disons même l'ensemble de la quête poétique des *Quartets*:

*Sin is Behovely, but
All shall be well, and
All manner of thing shall be well. (III, 166-168)*

Qu'Eliot ait choisi, pour marquer ce renversement, une citation de Juliana de Norwich, mystique contemporaine de la construction de Little Gidding, témoigne sans doute d'un double souci. D'un souci de pudeur d'abord, qu'on comprendra mieux en se souvenant de l'époque à laquelle il procède à une pareille affirmation. Puis, pour une raison plus étroitement poétique: contemporaine de l'époque de Little Gidding, la citation de Juliana de Norwich renforce le parallélisme des situations historiques tout en jouant le rôle de modèle: tout le passage qui suit (V. 169-191) n'a d'autre but que de rappeler par une suite d'allusions que l'Histoire n'est jamais fondée que sur la lutte et la guerre, et que ce sont ces formes de destruction – «A symbol perfected in death» (v. 195) – qui permettent le renversement prophétique marqué par la citation dans la mesure où elles préludent au «purification of the motive / In the ground of our beseeching» (198-199), soit, en d'autres termes, à la méditation éthique des phénomènes extérieurs.

Extérieure et intérieure, fondée à la fois dans la contingence et dans l'âme, l'Histoire, dans «Little Gidding», est surtout le lieu d'un choix et d'un possible Salut:

*The dove descending breaks the air
With flame of incandescent terror
Of which the tongues declare
The one discharge from sin and error.
The only hope, or else despair,
Lies in the choice of pyre or pyre –
To be redeemed from fire by fire. (IV, 200-206)*

Volontairement ambigu, le langage reflète ici l'ambivalence du «symbol perfected in death» de la section précédente. Le «dove descending» est double: à la fois le «dark dove with the flickering tongue» du vers 81, c'est-à-dire le V qui s'abattant sur Londres, destruction extérieure, et le «pentecostal fire», le feu divin, prenant forme de colombe, marquant la Présence au cœur même de cette destruction.

Car telle est, finalement, la vérité que huit années d'effort, parvenus à terme, ont révélée: que la négativité tourmentée définissant au plus

profond et à tous les niveaux la condition de l'époque *est en réalité le mode même de l'affirmation contemporaine du divin*, – la reconnaissance et l'acceptation de ce mode devenant, du même coup, les instruments mêmes de la Rédemption (v. 207-211). C'est donc très logiquement qu'une fois cette vérité reconnue, le dernier mouvement de «Little Gidding» se constitue aussi bien comme le rappel, la récapitulation et l'achèvement de tous les thèmes des autres *Quartets* et que l'ensemble fasse retour à son début :

*What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning.
The end is where we start from. (V, 214-216)*

Si la fin peut ainsi s'identifier au début, c'est qu'elle en est la vérité *devenue*, et d'un devenir qui intéresse au premier chef le langage :

*And every phrase
And every sentence that is right
(where every word is at home,
Taking its place to support the others,
The word neither diffident nor ostentatious,
An easy commerce of the old and new,
The common word exact without vulgarity,
The final word precise but not pedantic,
The complete consort dancing together)
Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
Every poem an epitaph. (V, 216-225)*

Ces vers renvoient à la première moitié de la cinquième section de «Burnt Norton» dont ils reprennent la problématique, mais sous un signe renversé. Réfléchissant le mode voulu du dire poétique, ils constituent en même temps un terme de comparaison assez exact pour mesurer le devenir intervenu. Que nous enseigne donc la comparaison ?

En premier lieu ceci, qui est décisif : que les vers de «Little Gidding» introduisent une notion qui, latente, demeurerait toutefois inexprimée au temps de «Burnt Norton», la notion de vérité : «And every phrase / and every sentence that is *right*». «Right» signifie juste, mais dans un double sens : un sens esthétique et un sens éthique, chacun surdéterminant l'autre dans sa «justesse» et donc dans sa «vérité». Ainsi dans toute la description qui suit, la correction esthétique du poème est-elle

dépeinte à l'aide de termes qui sont pour la plupart empruntés au domaine éthique. La complétude de l'œuvre se comprend ici comme une complétude *vraie*, ce qui revient à compléter l'affirmation de « East Coker », « The poetry does not matter », par son contraire. La poésie importe justement dans la mesure où son intégrité renvoie à une intégrité morale qui lui donne à la fois son fondement et son but. Qu'une telle réciprocité d'implication se donne à lire au moment même où la vérité éthique de l'époque vient d'être reconnue n'est donc pas un hasard.

Puis que l'accent est passé du *pattern* aux mots pris en eux-mêmes aussi bien qu'à leurs relations, ou si l'on préfère d'une forme d'un vouloir-dire à un Dit qui se suffit à soi. Enfin, qu'au contraire du « Word in the desert », attaqué par « l'ombre en pleurs de la danse funéraire », le poème a intégré son propre dépassement, sa propre « mort » : « Every poem is an epitaph ».

Ainsi s'institue le véritable rapport, cherché depuis le début, entre le temps et l'intemporel : par l'équivalence entre le début et la fin, entre la naissance et la mort (v. 228-231) au profit d'une nécessité structurale qui transcende tout devenir et qui, reconnue, donne simultanément la clé du présent :

*A people without history
Is not redeemed from time, for history is a pattern
Of timeless moments. So, while the light fails
On a winter afternoon, in a secluded chapel,
History is now and England. (V, 233-237)*

La vérité du devenir – et même si cela vaut pour les quatre poèmes, il fallait quatre poèmes pour le dévoiler – est son propre dépassement. Ce qui était entrevu, affirmé même dès « Burnt Norton », mais d'une façon qui s'en épargnait la mise à l'épreuve, s'est vérifié. Ressaisi dans la destruction, l'origine s'est assimilée à l'avenir, et le feu à une virginité retrouvée. Le poème peut s'achever en réchant une dernière fois le lieu, désormais incarné, de sa destination :

*And all shall be well and
All manner of thing shall be well
When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one. (V, 255-259)*

PAUL CELAN

LA CONTRADICTION

Lorsque parurent à Vienne au printemps 1948 les cinq cents exemplaires¹ du petit recueil intitulé *Der Sand aus den Urnen* signé Paul Celan, peu nombreux furent les lecteurs qui s'avisèrent qu'avec ce livre commençait l'une des aventures poétiques majeures de l'après-guerre européen. Et pourtant ce mince volume, lourd d'un passé littéralement insupportable, frayait déjà un chemin singulièrement nouveau. Cette nouveauté, continuée dans le recueil suivant, Paul Celan² la devait à au moins deux facteurs ; à son génie poétique propre d'abord, mais aussi, sous-tendant celui-ci, à une situation historique sans précédent : d'être survivant autant que victime de la période nazie, juif, déporté puis rescapé (au contraire de sa famille), contraint d'écrire dans la langue de

¹ D'ailleurs rapidement retirés du commerce et mis au pilon par leur auteur : Celan n'ayant pu corriger les épreuves, le livre fourmillait de coquilles. Vingt-cinq poèmes seront repris dans *Mohn und Gedächtnis* où nous les lisons aujourd'hui. Nous abrégeons dorénavant les différents recueils comme suit : M = *Mohn und Gedächtnis*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1952, VS = *Von Schwelle zu Schwelle*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1955, SP = *Sprachgitter*, S. Fischer Verlag, Francfort 1959, N = *Die Niemandrose*, S. Fischer Verlag, Francfort 1963, A = *Atemwende*, Suhrkamp, Francfort 1967, F = *Fadenonnen*, Suhrkamp, Francfort 1968, L = *Lichtzwang*, Suhrkamp, Francfort 1970, Sch = *Schneepart*, Suhrkamp, Francfort 1971, Z = *Zeitgehöft*, Suhrkamp, Francfort 1976.

² Pour un répertoire des dates et des événements marquants de la vie de Paul Celan – point sur lequel le poète était lui-même de la plus grande discrétion – le lecteur se reportera à la table établie à la fin du recueil d'essais rassemblés par Dietlind Meinecke : *Ueber Paul Celan* (désormais *UPC*), Suhrkamp, Francfort 1970, p. 289-290.

ses persécuteurs³ qui était, au plein sens du terme, sa langue maternelle, témoin malgré lui d'une mort qui marquera son existence autant que sa parole et, sur le plan littéraire, successeur, enfin, et malgré tout l'héritier de cette tradition poétique allemande qu'il lui incombait de prolonger, mais qu'il n'était plus question alors d'innocenter de toute complicité avec ce qui venait de se passer.

Vis-à-vis d'une telle situation, écrire – lorsque l'écriture se voulait, comme elle s'est toujours voulue chez Celan, à la fois mémoire et beauté nouvelle – ne pouvait avoir qu'un sol : celui de la *contradiction*. La contradiction n'est pas seulement présente à tous les niveaux des premiers recueils de Paul Celan, elle en est aussi, nous voudrions le montrer, la figure ordonnatrice fondamentale. Et cela nous importe d'autant plus que cette figure détermine la situation du lieu central de notre enquête, la position du *moi* et son rapport au langage. Comme le dit, en effet, le vers-clé de «Lob der Ferne», un poème de *Mohn und Gedächtnis* :

Ich bin du, wenn ich ich bin (M 29, v. 11)

en affirmant par là, au cœur même de l'identification pronominale, une structure paradoxale qui témoigne à la fois de la vocation *dialogique* de cette poésie et du statut de son sujet. S'ils forment ainsi la polarité poétique par excellence⁴, le *Ich* et le *Du* de «Lob der Ferne» demandent toutefois à être compris dans leur position véritable, qui ne ressortit pas à une simple symétrie. C'est ce que nous apprend un autre poème, emprunté à la même section :

*DIE Hand voller Stunden, so kamst du zu mir – ich sprach:
Dein Haar ist nicht braun.*

*So hobst du es leicht auf die Waage des Leids, da war es
schwerer als ich...*

*Sie kommen auf Schiffen zu dir und laden es auf, sie bieten
es feil auf den Märkten der Lust –*

*Du lächelst zu mir aus der Tiefe, ich weine zu dir aus der
Schale, die leicht bleibt.*

³Cf. Peter Mayer, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, Landau 1970, *passim* et aussi Milo Dor, «Paul Celan» in *UPC*, p. 281.

⁴Sur ce point, voir la très belle étude de Peter Paul Schwarz, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*, Beihefte zur Zeitschrift «Wirkendes Wort» 18, Düsseldorf 1966.

*Ich weine: Dein Haar ist nicht braun, sie bieten das Wasser
 der See, und du gibst ihnen Locken...
 Du flüsterst: Sie füllen die Welt schon mit mir, und ich bleib
 dir ein Hohlweg im Herzen!
 Du sagst: Leg das Blattwerk der Jahre zu dir – es ist Zeit,
 dass du kommst und mich küssest!
 Das Blattwerk der Jahre ist braun, dein Haar ist es nicht (M 12).*

Au contraire de «Lob der Ferne», le *Du* est ici doué de parole, et parle à l'égal du *Ich*, en s'adressant à lui. Et pourtant, composé pour la plus grande part de ces répliques, le poème ne donne pas l'impression d'un véritable *dialogue*. Il y a plusieurs raisons à cela dont, en premier lieu peut-être, cet artifice formel par lequel tout discours direct dans ce poème est comme figé par le verbe déclaratif qui le précède («ich sprach», «ich weine», «du flüsterst», «du sagst»). Puis par l'emploi presque systématique de la symétrie dans l'opposition des énoncés («Ich-du», «leicht-schwer», «lächeln-weinen», «füllen-Hohlweg»), symétrie qui trouve son point d'équilibre dans la métaphore du troisième vers «die Waage des Leids». Enfin, par la référence commune à ces tiers, «sie», dont l'anonymat semble ajouter à la dépersonnalisation. Pourtant, ces trois éléments n'expliquent pas tant le caractère brisé du dialogue qu'ils ne sont, en vérité, explicables par le statut de ses locuteurs: c'est à l'interprétation qu'il faut en demander les raisons.

Interrogé sous son angle métaphorique, le poème livre facilement sa clé. La métaphore centrale de ce texte est fournie par la *chevelure* du *toi*, cette chevelure qui n'est pas brune et qui, déposée sur la «balance de la douleur», pèse plus lourd que le *Ich*. Cette chevelure est celle d'une Juive. Elle n'est pas brune, mais grise, sans doute, ou de cendre⁵, grise de toutes les souffrances précoces (Cf. «La main pleine d'heures») qui font incliner la balance de son côté. Davantage encore, et là s'enracine l'h hiatus de la communication – cette chevelure est sans doute celle d'une Juive morte⁶. Ainsi le suggèrent les vers suivants qui semblent faire allusion au scalpage des déportés dans les camps et à l'utilisation de leurs cheveux par «sie», les bourreaux, pour la confection de matelas bientôt vendus aux «marchés du plaisir». La profondeur de laquelle surgirait ainsi le sourire de la partenaire serait la profondeur de la mort,

⁵ Cf. le vers final de «Todesfuge»: «Dein *aschenes* Haar, Sulamith», M 39.

⁶ Cf. Schwarz, *Op. cit.*, p. 8.

la légèreté du plateau, celle de la survie du *je*, et cette partenaire, la représentante de tant de ses semblables. Ainsi s'expliquerait notamment l'opposition du septième vers : «Du flüsterst: Sie füllen die Welt schon mit mir, und ich bleib dir ein Hohlweg im Herzen!». Le macabre remplissage du monde par le *toi*, figure du nombre, serait sa disparition en fumée⁷, et le «chemin creux», le vide laissé dans le cœur du survivant par cette disparition.

Le paradoxe de tout ce poème, et la raison que nous cherchions au caractère singulier du dialogue est donné par la position contradictoire du *Du*, à la fois défunt et parlant, agissant comme un être en vie. Par l'hiatus entre sa fonction locutrice, pourrait-on dire, et son statut. Et ce texte n'est pas isolé. La Juive morte – qu'elle soit mère, sœur ou bien-aimée⁸ – à laquelle le *je* s'adresse définit l'interlocuteur le plus fréquent du premier recueil. En ce sens, Schwarz a raison: la «mémoire des morts» et «la polarité dialogique» constituent bien la trame poétique centrale ici. Mais encore faut-il préciser.

Contrairement à un orphisme, de style novalésien ou nervalien⁹ par exemple, la quête du partenaire à travers la mort est marquée chez Celan d'un sceau particulier. Face à face, le couple d'interlocuteur est figuré, dans son rapport, par cette «balance de la douleur» dans laquelle il faut reconnaître l'image originaire de leur communication. Mais cette balance, justement, n'est pas en équilibre. Le surcroît de douleur de la bien-aimée défunte entraîne pour le sujet, avec l'inclinaison des plateaux, ce sentiment si prononcé de *culpabilité* qu'a déclenché le seul fait de sa survie et que peut-être, au-delà de l'œuvre entière, le suicide de Celan tentera, lui aussi, de surmonter.

⁷ Cf. aussi les vers de la «Todesfuge»: «Dann steigt ihr als Rauch in die Luft(...) da liegt man nicht eng» (M 37, v. 25-26), les «Finger, rauchdünn» de «Chymisch» (N 25, v. 30) et la «Rauchseele» de «Engführung» (SP 57, v. 133).

⁸ Cf. Johann Firges, *Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans ausgehend vom Wortmaterial*, Cologne 1960, p. 58, 67 sq et Schwarz, *Op. cit.*, p. 8. L'indétermination, l'«ouverture» du sujet interpellé que Hart Nibbrig cherche à théoriser vaut d'après nous avant tout pour les poèmes d'*Atemwende* et des recueils suivants. Christiaan L. Hart Nibbrig, *Ja und Nein. Studien zur Konstitution von Wertgefügen in Texten*, Suhrkamp, Francfort 1974, p. 235-236.

⁹ Cf. Schwarz, *Op. cit.*, p. 13 sq. Le rapport de Celan à Novalis a aussi été abordé par Klaus Voswinckel, *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt*, Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg 1974.

La culpabilité est un motif central des deux premiers recueils, et le pôle d'une dialectique qui intéresse au premier chef le statut du sujet que nous cherchons à définir: il n'est guère d'affirmation du *je*, au début, qui ne porte son empreinte. Mais aussi bien cette culpabilité ne saurait-elle être réduite au sentiment personnel, privé, qu'on a l'habitude de comprendre sous ce terme. La culpabilité du *moi* celanien, fondée sur la conscience de la mort collective, témoigne autant que d'une position intérieure de l'auteur, de l'inscription *historique* de sa parole dans un temps marqué par la Faute et par la Destruction. Survivant à celles-ci, le *je* se voit en même temps contraint de les assumer, telle une conscience malheureuse, à partir de la position contradictoire de celui qui en a subi les effets dévastateurs, mais sans être anéanti comme tant de ses proches et de ses semblables dont il devient ainsi, en quelque sorte, le porte-voix.

Fondatrice de la relation du *je* au *tu*, cette culpabilité prend parfois la forme d'une sorte de supplication par laquelle le sujet s'adresse à son interlocuteur pour le prier de pouvoir partager avec lui son amertume en abolissant ainsi entre eux toute différence. Ainsi dans «Zähle die Mandeln», par exemple, le poème qui clôt le premier recueil. Priant le *Du* de le «rendre amer», de le «compter parmi les amandes» (soit parmi les victimes, l'amande symbolisant électivement chez Celan le Juif ou l'œil du Juif mort¹⁰), le sujet tente en quelque sorte d'expié ce «manque à souffrir» qui le sépare de celle et de ceux dont il garde mémoire et qui hantent sa survie. Cette demande de souffrance est aussi un vœu de délivrance. La mort implorée dans «Zähle die Mandeln» n'est, en effet, pas tant un terme qu'un état: l'état de celui qui, ayant atteint une sorte d'identité négative, peut grâce à elle cesser de sentir la «balance de la douleur» lui renvoyer l'image de sa trop grande légèreté. «Tod ist auch ein Leben» disait le dernier Hölderlin, ce que Celan traduit, ailleurs, par ce vers étonnant: «Wir waren tot und konnten atmen» (M 24, v. 9).

Ce souffle retrouvé, cette respiration nouvelle donnée à partir de la dialectique d'une vie fondée dans la mort nous donne en même temps l'autre pôle de la tension constitutive du *je* dans le premier volume. Car s'il est vrai que la culpabilité constitue l'une des menaces qui pèsent sur

¹⁰ P. H. Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans*, Kleine Vandenhoeck-Reihe 286/87, Göttingen 1968, p. 34 sq.

l'intégrité du sujet, il serait abusif de réduire celui-ci à son emprise. L'identité victime peut fort bien se retourner, par un mouvement de dégagement, en une affirmation de soi d'autant plus péremptoire qu'elle fait fond, justement, sur une blessure antérieure¹¹.

La contradiction situe donc bien le lieu profond du sujet tel qu'il se pose dans le premier recueil, nous espérons en avoir quelque peu élucidé les raisons. Le fait est d'autant plus sensible que cette contradiction s'inscrit dans un langage qui s'inspire encore largement d'une tradition rhétorique et poétique que Schwarz a raison de faire remonter jusqu'à Novalis au moins¹². Cette appartenance à la tradition s'indique principalement de deux façons: ce sont souvent des poèmes d'amour et des poèmes qui puisent leurs ressources métaphoriques dans un réservoir d'images pour la plupart héritées. Il faut aborder ces deux points dans l'ordre.

Une lecture même rapide d'un poème comme «Lob der Ferne» permet de constater l'identification, d'ailleurs courante dans tout le recueil, du *Ich* et du *Herz*, du *je* et du cœur, identification qui peut servir à définir le lieu (intérieur) à partir duquel de nombreux poèmes de cette époque se sont écrits, mais qui signifie aussi sur un autre plan. Le cœur, en tant que siège de l'identité, entraîne comme son corrélat nécessaire l'appel au cœur de la partenaire, en posant par là la relation intersubjective comme sa structure originale, et la rhétorique amoureuse comme le langage naturel de cette structure. Mais celle-ci, simultanément, se révèle impossible. En effet, dans la mesure où la relation amoureuse, reprise ici, joue dans la tradition le rôle d'un microcosme dans lequel l'acte de «création» réciproque des amants reflète l'acte de la création du monde – qu'on pense à l'admirable «Wiederfinden» du *West-östlicher Divan* –, cette relation qui, pour Celan est fondée dans la mort, ne peut subsister que pour se révoquer sitôt posée. De là l'emploi

¹¹ Ce mouvement est d'abord, et indéniablement d'ordre psychologique, comme l'étude de Vietta, pourtant axée sur la réflexivité du langage, doit en convenir: «In der Tat spielt das subjektiv-psychologische Moment eine entscheidende Rolle in der Lyrik Celans» (Silvio Vietta, *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*, Literatur und Reflexion Bd. 3, Verlag Gehlen, Bad Homburg v.d.H., 1970, p. 91). Ce qui n'empêche nullement qu'au mouvement intérieur s'adjoigne une conscience historique qui la dépasse de beaucoup. Mais c'est le propre du premier recueil d'aborder la dimension historique à travers la dimension subjective.

¹² Schwarz, *Op. cit.*, p. 12.

si fréquent du paradoxe, qu'on n'aura pas compris toutefois aussi longtemps qu'on le flige en structure. Le paradoxe marque, encore bien plus qu'un renversement, la tension et surtout la tentative de dépasser, en les portant à leur limite, le jeu des oppositions sur lesquelles il fait fond¹³. Bien loin d'être un simple lieu d'échanges de deux identités amoureuses l'une de l'autre, le poème d'amour chez Celan se constitue au contraire comme la rencontre, traversant la destruction passée, de deux instances en quête de leur identité. Le vrai paradoxe du Liebesgedicht ici, c'est qu'il repose sur une structure préétablie, elle-même fondée sur une double identité (*Ich-Du*), alors que cette identité est en même temps ici l'objet même de la quête. Comme il nous faudra le montrer, le *moi* n'est pas chez Celan – au sens, du moins, d'une évidence ou d'une plénitude ontologique –, il se cherche, et cela depuis le commencement. Il se cherche à *travers* le paradoxe, à travers le *toi* qui, comme lui, ne s'affirme que sur le fond de la mort.

Il est en outre certain, c'est là notre second point, que la première poésie de Paul Celan fait appel à un fond métaphorique qui l'apparente à la fois au romantisme, au symbolisme et au surréalisme européens. Lorsqu'on considère le champ lexical couvert par *Mohn und Gedächtnis*, le fait devient parfaitement clair : rose, nuit, yeux, chevelure, écume, cœur, colombe, sable, sommeil, rêve – ces termes, les plus fréquents, sont ceux sur lesquels la littérature poétique s'appuie depuis plus de cent cinquante ans. En reprenant une structure déjà datée, Celan en reprenait aussi le vocabulaire et les rythmes : ses dactyles en témoignent, qui reflètent le mirage d'une musique perdue.

Mais en même temps, une telle caractérisation manque son objet. Pour être apparentés aux nocturnes, pour manifester, dans leur apparente logique de rêve, une certaine parenté au surréalisme, les poèmes du premier recueil tendent poétiquement à tout autre chose. A la confiance dans la vérité et dans la plénitude d'être de l'image, propre à cette tradition, Celan va opposer un scepticisme qui le situe à ses antipodes. De là chez lui une nouvelle forme d'antithèse, celle qui oppose l'emploi de l'image dans un sens *symbolique* à son emploi dans une perspective *allégorique*¹⁴.

¹³ Cf. Beda Allemann, « Nachwort », Paul Celan, *Ausgewählte Gedichte* (désormais AG), Suhrkamp, Francfort 1968, p. 152.

¹⁴ Cf. Renate Böschstein-Schäfer, « Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans », *Etudes Germaniques*, juillet-septembre 1970, p. 251-265.

Cette ambivalence d'une méthode poétique fondée à la fois sur le symbole et sur l'allégorie est sans doute ce qui prête à la première poésie de Celan tout ensemble son obscurité et sa force de fascination – et aussi ce qui en ancre la modernité : le problème qu'elle pose ne touchant à rien de moins qu'au statut de la réalité verbale qu'elle met en jeu. Sans doute n'est-il jamais question ici, malgré l'exigence d'une parole originelle, d'un fondement naturel (*phusei*) au signe, au sens d'une présence immanente de l'être à la signification du nom. Comme on peut le lire dans *Gespräch im Gebirg*, par exemple, la rupture entre la *physis* et le langage constitue même le sol propre de cette poésie¹⁵. Le versant prospectif, « créateur », du poème celanien sera de nature verbale, entièrement. Mais il reste que ses métaphores n'ont pas toutes le même statut : là repose la distinction que nous avons opérée et que deux poèmes de *Mohn und Gedächtnis* nous serviront à étayer.

KRISTALL

*Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund¹⁶,
nicht vorm Tor den Fremdling,
nicht im Aug die Träne.*

*Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot,
sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor,
sieben Rosen später rauscht der Brunnen. (M 50)*

Comme on le voit, ce poème est construit sur la symétrie la plus simple : deux strophes qui se répondent vers par vers. Mais en même temps, il donne à voir de façon exemplaire la méthode symbolisante du premier recueil. La première strophe est composée de trois négations qui portent chacune sur un objet non métaphorique (les lèvres, la porte, l'œil). Simultanément, ces négations (toutes des déterminations de *lieu* négatives) créent une attente, l'attente de l'affirmation positive qui leur correspond. C'est la deuxième strophe qui comblera cette attente, mais non sans que soit intervenu auparavant ce qui est à la fois le véritable objet et le médium propre du poème, le *cristal*.

¹⁵ Cf. Emmanuel Levinas : « Il se trouve que Paul Celan (...) nous dit le peu de compréhension qu'il a pour une certaine langue qui instaure le monde dans l'être, signifiante comme l'éclat de la *physis* des présocratiques. » « De l'être à l'autre », *Revue de Belles-Lettres* (désormais *RBL*) 2/3, 1972, p. 193.

¹⁶ Nous rétablissons la virgule après « Mund » qui, absente de l'édition de *Mohn und Gedächtnis* à la Deutsche Verlags-Anstalt, figure dans l'anthologie de Beda Allemann.

Plus qu'un simple milieu de diffraction, qu'un prisme décomposant la lumière en ses *sept* couleurs constitutives, le cristal est sans doute à comprendre ici comme le principe même de la réalisation poétique, nous voulons dire le principe de métaphorisation. Lequel n'est autre, dans ce cas, que le mode vrai du réel, perçu non plus dans son apparence extérieure, mais à une profondeur où ne jouent plus les catégories conventionnelles inhérentes au langage courant. Comprise en ce sens, la métaphore ne transfigure pas tant qu'elle *n'actualise*, dénonçant en quelque sorte la nomination littérale de la première strophe au profit d'une nomination dès lors symbolique. Symboles, en effet, les trois termes (nuits, cœurs, roses) qui sont successivement opposés aux trois déterminations négatives de la première strophe; symboles, dans la mesure où la nouvelle causalité qu'ils avivent repose entièrement sur leur « épaisseur », leur « autonomie » verbales; où la réalité qu'ils désignent procède, dans toute son obscurité, du mouvement poétique lui-même; symboles au sens où c'est le jeu des rapports termes à termes entre les deux strophes qui crée, seul, le sens¹⁷. Symboles d'un ordre où, contrairement à l'ordre « normal », la logique du discours ne craint pas de s'appuyer sur l'obscur pour étayer sa progression. Inversement, cet obscur devient le garant, la légitimation si l'on veut, du processus métaphorique: si le lieu de « ta bouche », par exemple, est situé « sept nuits plus haut » (sous-entendu: que mes lèvres), c'est que la détermination spatiale de la rencontre amoureuse n'est possible, en toute vérité, qu'à la condition d'intégrer ce qui modifie l'univocité même du concept courant de lieu (ce qui se comprend si, une fois de plus, le *toi* est une Absente). Que « sept nuits » réfère à une durée, une profondeur ou un degré accru d'obscurité n'importe qu'en second lieu, ce qu'il faut comprendre, c'est que l'ambiguïté de l'image est seule à même de rendre compte du statut réel de la rencontre rêvée. De même, la profondeur des « sept cœurs », en intériorisant peut-être le lieu de cette rencontre, déréalise-t-elle d'abord la topographie traditionnelle, mais en indiquant du même coup une topographie nouvelle, plus vraie et insituable hors du procès métaphorique. Et quant aux « sept roses plus tard » de la fontaine – qu'un vers de *Die Niemandrose* (N 35) nous confirmera comme unité temporelle –, elles réalisent, par rapport au troisième vers

¹⁷Cf. Adelheid Rexheuser, *Sinnsuche und Zeichen-Setzung in der Lyrik des frühen Celan*, Bouvier, Bonn 1974, p. 168-169.

de la première strophe, cette unité synthétique du lieu et du temps dont tout le poème a montré la nécessité¹⁸. Tel est, aussi bien, le sens de cette étrange logique comparative: à substituer à l'articulation discursive des comparaisons un enchaînement fondé sur l'hétérogénéité des ordres comparés, elle qualifie, en le symbolisant, le changement *qualitatif* intervenu et ouvre ainsi un ordre où l'autonomie des symboles désigne, dans toute son obscurité, sa résistance à se laisser ramener à une signification univoque – le lieu où la réalité symbolisée advient à son sens. Une nouvelle fois, le langage n'est pas transposition, mais réalisation: d'une certaine façon, le lieu cherché négativement dans la première strophe est le lieu du langage qui le dira dans la seconde.

Cette tendance à la *réalisation* verbale ne constitue toutefois qu'un des pôles de la poétique en jeu ici. Le plus convaincant, peut-être, mais non le plus répandu. La confiance dans le pouvoir fondateur du langage s'accompagne en effet, chez Celan, d'un mouvement contraire par lequel l'esprit, se saisissant lui-même hors du langage, semble désinvestir celui-ci de son pouvoir de signification propre au profit d'une signification *a priori* dont ce langage devient alors *l'effet* plus que la *cause*. Transposé sur le plan esthétique, ce mouvement ouvre dès lors l'espace de *l'allégorie* dont le poème suivant nous offre un bon exemple:

*UMSONST malst du Herzen ans Fenster:
der Herzog der Stille
wirbt unten im Schlosshof Soldaten.
Sein Banner hisst er im Baum – ein Blatt, das ihm blaut,
wenn es herbstet;
die Halme der Schwermut verteilt er im Heer und die
Blumen der Zeit;
mit Vögeln im Haar geht er hin zu versenken die Schwerter.*

¹⁸ La fontaine renvoie peut-être à la larme – par le biais de l'expression «Brunner der Tränen»? (Cf. Rexheuser, *Op. cit.*, p. 173. Cette relation est explicite dans le poème «Espenbaum») – comme le rouge (des lèvres?) renvoyait à la bouche. Ainsi, la larme ne serait plus dans l'œil, signe de présence, mais dans le «plus tard» de la séparation (de la mort, sans doute). Il est vrai que de telles hypothèses ne rendent compte que maladroitement de la magie de ces vers que leur caractère de «Liedhaftigkeit», sensible par exemple dans la triple répétition en anaphore du «sieben» ainsi que dans le lexique presque enfantin, protège encore contre l'interprétation. Ce qu'il faut remarquer, en outre, est le processus de dé-subjectivation manifeste dans le changement de strophe, et qui s'explique sans doute par l'absence, ou la mort, dont ces vers font état.

*Umsonst malst du Herzen ans Fenster: ein Gott ist unter
den Scharen,
gehüllt in den Mantel, der einst von den Schultern dir sank
auf der Treppe, zur Nachtzeit,
einst, als in Flammen das Schloss stand, als du sprachst wie
die Menschen: Geliebte...
Er kennt nicht den Mantel und rief nicht den Stern an und
folgt jenem Blatt, das vorausschwebt.
«O Halm», vermeint er zu hören, «o Blume der Zeit». (M 9)*

Lu au niveau de son tissu narratif, ce poème se propose comme une énigme : ses divers éléments se constituent comme chiffres d'une réalité qui, sans être nommée directement, décide pourtant à la fois de leur sens et de leur articulation. Loin de se soutenir par leur autonomie symbolique, comme dans « Kristall », ces éléments sont ici des signes, des signes qui demandent à être validés par une interprétation : de celle-ci dépend, en effet, la viabilité du poème. Tel est justement le prix de l'arbitraire allégorique : renonçant à une motivation intrinsèque, immanente, du signe, il déplace la question du sens en direction de l'intention *signifiante*, du vouloir-dire, laquelle devra être reconnue d'abord pour que la substance propre du signe puisse commencer à parler. Consommant le rapture entre pouvoir d'incarnation et pouvoir de signification, il crée un espace qui demeurera vide aussi longtemps que le mouvement qui va de celui-ci à celui-là n'aura pas été effectué.

La clé de l'énigme repose sur le déchiffrement de la figure du second vers, du « Herzog der Stille » qui, compris comme nomination allégorique de la mort, éclaire le poème tout entier¹⁹. Les « soldats » enrôlés dans la cour du château sont les hommes. L'Indétermination de la tournure ne permet guère de préciser leur identité. S'agit-il d'une allusion à ces « soldats de la mort » qu'auront été les nazis, ou plus généralement de la condition humaine ressaisie sous le signe de la destruction ? Les deux interprétations semblent possibles. La bannière hissée par le duc se caractérise par son signe paradoxal : qu'elle bleuisse en automne pourrait signifier qu'elle fleurit dans le temps du dépérissement. Les « fleurs du temps » et les « brins de la mélancolie » s'entendent par association comme signes de l'éphémère ou du temps de la mort. Ce

¹⁹ Cf. Flirges, *Op. cit.*, p. 121, Vietta, *Op. cit.*, p. 101 note 3 et Henriette Beese, *Nachdichtung als Erinnerung. Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan*, Canon, Bd. III, Darmstadt 1976, p. 59-60.

sont eux qui rendent vaine la tentative de symbolisation représentée en tête du poème par les cœurs dessinés sur la (buée de la) vitre : la mort n'est pas seulement destruction de l'amour, mais aussi du temps et même, nous le verrons plus tard, du temps du symbole. Telle une représentation mythique (« mit Vögeln im Haar »), elle désarme ceux-là mêmes qu'elle avait armés pour son combat.

La répétition du premier vers au début de la seconde strophe aggrave encore la situation, si l'on peut dire. Avec l'apparition d'« un dieu » parmi les troupes s'annule, en effet, la possibilité même d'une survie de l'amour dans la mort, survie qui eût été placée sous le signe d'une transcendance²⁰. On peut comprendre ce dieu de deux façons : comme soumis lui-même au « duc du silence » ou comme l'incarnation de celui-ci, comme dieu de la mort. Qu'il soit vêtu du manteau du *moi* (le *Du* étant sans doute à comprendre comme double du *Ich* et le texte entier comme un monologue) indique peut-être que le lien d'échange entre l'homme et la divinité a subi une profonde réversion puisque c'est le dieu qui vit ici de la dépossession de l'homme. Quant au manteau lui-même, que signifie-t-il ? Une enveloppe dissimulatrice ? L'innocence ? Quelque chose en tout cas, ayant trait à l'amour et se référant au temps d'avant la destruction (« einst... als du sprachst wie die Menschen : Geliebte »). Le dieu ne connaît pas le manteau. Peut-être cela signifie-t-il qu'il ne connaît pas l'innocence. Le sens n'est pas très clair, non plus que de cette étoile que, par un singulier passage au passé, il est dit ne pas avoir appelée. La feuille qu'il suit est sans doute un emblème de la mort, et le sens des paroles qu'il entend, qu'à cette mort, le temps étant placé sous le signe de l'éphémère, il est soumis lui aussi. Le poème s'achèverait ainsi sur une sorte de preuve ultime de son premier vers ou même de son premier mot : ce qui reste à son terme n'étant que la *vanité* (Cf. « Umsonst ») d'un geste dont l'inanité a signifié aussi bien pour le poème l'entrée dans le langage de l'allégorie. Car telle est bien la constatation qui s'impose à la fin de notre analyse – qu'elle a dû se plier, au-delà de son arbitraire possible, à un type de compréhension qui était, lui, réclamé par le poème lui-même. Fondant le lieu du sens sur la structure de renvoi du (des) signe(s), mais réservant la traduction de ceux-ci, le poème pose en effet le déchiffrement allégorique comme sa possibilité,

²⁰ Comme dans la métaphysique novalésienne de l'amour. Cf. Schwarz, *Op. cit.*, p. 17.

tout ensemble nécessaire et interdite, d'être compris. En d'autres termes, à lire ce poème comme pure littéralité non-allégorique, à prendre par exemple ce « Herzog der Stille » comme tel, le texte demeure irréductiblement obscur. « Duc du silence », « brins de la mélancolie » ou « fleur du temps » sont d'emblée des métaphores qui appellent interprétation (ne fût-ce que par leur chevillage d'un substantif abstrait sur un substantif concret). Inversement, le pari pour une signification arbitraire pour ainsi dire importée, et non fondée ontologiquement (le « Duc du silence » menant à la mort par le relais de l'équivalence fréquente, dans cette poésie, du silence et de la mort et par l'antique représentation de la mort comme « seigneur »), s'il repose sur la structure d'appel du texte, ne laisse de réactiver l'énigme de l'ensemble : non seulement la chaîne des éléments demeure obscure en elle-même, mais encore le côté défini de leur enchaînement présuppose une réalité qui n'est pas connue (par exemple : quelle fenêtre, quel château, quel manteau, à quel temps est-il fait allusion dans l'incendie du château, quelle étoile n'a-t-il pas appelée ?). Presque rien ne vient motiver « de l'intérieur », « naturellement » le genre de traduction que nous avons tentée.

Cette position, il va de soi, n'est pas sans risque, et nous verrons plus loin, lorsque le phénomène se sera aggravé, combien ce risque est réel. Le risque est que ce qu'on pourrait nommer la performance poétique (au sens où l'on parle de « performance » linguistique) disparaisse derrière l'énigme d'un langage qui, à se constituer uniquement comme renvoi, menace de faire oublier qu'il est toujours autre chose que pure signification.

Si donc, ayant abordé les différents aspects sous lesquels se posent les rapports du sujet au poème dans le premier recueil, nous tentons maintenant d'en synthétiser les données, la *contradiction* sera bien, semble-t-il, la figure clé s'imposant à nous. Cette contradiction définit le point de départ de la poésie de Paul Celan, sa nécessité et son ancrage historique. Mais elle situe aussi une visée qui n'ira qu'en s'accroissant, et qu'on peut nommer sa *vection* métaphysique. La figure du paradoxe chez Celan est, en effet, inséparable d'un désir (plutôt que d'un concept) de transcendance qui donne seul leur sens aux éléments mis en opposition. Car s'il est vrai que dans le mouvement qui oppose sujet et partenaire, vie et mort, parole et silence, l'expérience trouve à formuler sa vérité, cette vérité s'aimante simultanément d'un lieu autre, *utopique*

comme Celan dira plus tard, et qu'on ne peut penser sans en penser le caractère transcendant²¹. Non qu'il s'agisse d'un simple mouvement dialectique. Le principe de contradiction à l'œuvre ici ne se fonde pas tant sur un « tiers exclus » qu'il ne maintient justement ce dernier comme l'horizon des deux termes en opposition qui deviennent dès lors son chiffre. Les opposés ne sont pas seulement des contraires : ensemble, ils désignent un lieu impossible à dire univoquement. Comme Dietlind Meinecke le formule avec raison : « Das Auftauchen des einen und einzigen, nicht gesagten, nicht sagbaren, « erschwiegenen Wortes », die Suche nach Antwort und die Sehnsucht nach der sprechbar erfüllten Begegnung bringen die Gedichte Celans immer wieder vor das unkörperliche Dritte, dessen Wesen nicht anders als sprachlich denkbar ist und das sich aller Sprache doch entzieht »²².

²¹ Cf. Emmanuel Levinas, *Op. cit.*, p. 195-196.

²² Dietlind Meinecke, *Wort und Name bei Paul Celan*, Literatur und Reflexion Bd. 2, Verlag Gehlen, Bad-Homburg v.d.H. 1970, p. 22.

LA RÉFLEXIVITÉ DU SUJET

Si tous les interprètes sont d'accord pour définir le passage de *Mohn und Gedächtnis* à *Von Schwelle zu Schwelle* comme une étape vers une réflexivité accrue du poème¹, il n'en est cependant aucun qui ait tenté de rendre compte des raisons de ce passage. Et pourtant, un tel phénomène ne va pas de soi : nulle loi, visible ou invisible, ne dicte nécessairement à un poète pareil chemin. La réflexivité, lorsqu'elle se manifeste au cours d'une évolution, doit être comprise en fonction des conditions propres de l'étape antérieure – ce qui, dans le cas de Celan, veut dire partir de la contradiction.

La contradiction, nous l'avons vu, fut, autant que la conséquence, la *réponse* formelle à une situation historique qui, rendant impossible tout dire direct sur le passé immédiat (l'objet du poème), excluait par là tout mode de nomination qui ne rendît pas compte de cette impossibilité. Branchée sur l'indicible, la poésie le visait dès lors par le jeu de ses antithèses, de ses paradoxes ou même de ses antinomies, toutes figures suggérant l'élément tiers à la fois dans sa distance et dans sa proximité. Il est probable toutefois que la médiation ainsi opérée ait agi, aux yeux de Celan, d'une façon ambiguë ou du moins que son ambiguïté possible lui soit apparue. Sans doute, le renversement des signes à l'œuvre dans le paradoxe put-il lui paraître une réponse convaincante dans un premier temps : ne transcrivait-il pas « littéralement » l'inversion des signes de l'histoire ? Oui, assurément, mais peut-être davantage au niveau d'une visée qu'à celui d'une réalisation, et cette ambiguïté n'allait pas sans

¹ Cf. par exemple Harald Weinrich « Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik », *Akzente* 15 (1968), p. 39 et S. Vietta, *Op. cit.*, p. 89.

question. Car ce troisième terme, l'indicible, chiffré par le paradoxe, ne menaçait-il pas, si lourd qu'il fût de tragique, de disparaître derrière la figure ? Et qu'était-il, en vérité, sinon langage lui aussi ? Et par voie de conséquence, le sujet à l'œuvre derrière ces signes ne découvrait-il pas le langage comme son vrai lieu ? En un mot, la contradiction formalisait-elle une médiation suffisante entre l'indicible (à dire) et le poème ?

Non, sans doute, eût répondu le Celan du second recueil, non, à moins d'inclure justement dans la dialectique du paradoxe, *mais sous forme consciente cette fois*, cela même qui lui donnait implicitement lieu : le langage. Non, à moins que le poème ne reflète cette nécessité. Car tel est le fondement de la réflexivité de *Von Schwelle zu Schwelle* : non pas, comme Vietta le voudrait, le pur (et dédaigneux) dépassement d'une « Erlebnis-Lyrik » vers une poésie enfin rendue à elle-même², mais au contraire la ressaisie de cet « Erlebnis » dans une forme qui tienne compte de son fondement verbal.

Aussi bien faut-il préciser maintenant. La réflexivité de *Von Schwelle zu Schwelle* est essentiellement une réflexivité du sujet. Nous voulons dire par là que la désignation explicite du langage ou du poème à l'intérieur du poème lui-même se fait toujours par rapport à un *je*, à un sujet qui commande l'ensemble et en fonction duquel ce langage prend son sens. Rien de plus éloigné, par exemple, que cet « or (qui) » agonise selon le décor » dans le miroir impersonnel du sonnet en X de Mallarmé, d'après lequel on s'est habitué à comprendre le phénomène.

Cette réflexivité recouvre toutefois des sens différents. De même que P.H. Neumann a pu désigner pour l'ensemble de l'œuvre cinq valeurs possibles au terme « Wort »³, de même ici la rencontre du langage dans le poème qualifie-t-elle des modes de rapport distincts qu'on peut spécifier ainsi : a) le sujet se réfléchit comme poète : le poème parle de l'acte poétique (par exemple dans « Argumentum e silentio » ou dans « Sprich auch du ») ; b) cet acte poétique est considéré du point de vue de son historicité : conscience historique du langage (par exemple dans « Mit Aexten spielend » ou dans « Abend der Worte ») ; c) le sujet rencontre l'autre (ou les autres) sous la forme d'un mot ou surtout d'un nom (par exemple dans « Schibboleth » ou « In Memoriam Paul Eluard »). Il va de soi qu'une division si tranchée n'a de sens qu'opé-

² *Ibid.*, p. 93.

³ P. H. Neumann, *Op. cit.*, p. 71-72.

ratoire et que les poèmes donnent à lire souvent ces modes mélangés. L'implication réciproque de l'acte poétique et de la conscience historique du langage est même l'un des traits spécifiques de ce volume. Notre division ne vise qu'à la clarté.

a) *La réflexivité poétique*

Au milieu de la seconde section se trouve un poème qui donne, non par hasard, son titre à celle-ci :

MIT WECHSELNDEM SCHLÜSSEL

*Mit wechselndem Schlüssel
schliesst du das Haus auf, darin
der Schnee des Verschwiegenen treibt.
Je nach dem Blut, das dir quillt
aus Aug oder Mund oder Ohr,
wechselt dein Schlüssel.*

*Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort,
das treiben darf mit den Flocken.
Je nach dem Wind, der dich fortstösst,
ballt um das Wort sich der Schnee. (VS 36)*

Comme tant de poèmes du volume précédent, «Mit wechselndem Schlüssel» est construit sur un principe de retournement. La seule différence ici est que l'objet de ce retournement est l'acte poétique lui-même. Cet acte est donc métaphorisé par les différentes «clés» par lesquelles «tu» – sans doute le *je* qui écrit – «ouvres la maison où se meut la neige de ce qui est tu». Les clés ne posent pas de problèmes en elles-mêmes, et d'autant moins qu'elles sont identifiées, dans la seconde strophe, à des mots⁴ : le mot comme clé est bien l'une des métaphores les plus anciennes et les plus répandues qui soient. L'étonnant est ici que ces clés, signifiant l'acte poétique, servent à «ouvrir» un espace, en transférant ainsi à l'ordre de l'écriture ce qui appartient généralement à celui de la lecture. Loin d'être, comme on le croit si souvent, cryptage d'une réalité simple, la poésie serait donc déjà à son origine reconversion verbale d'une énigme. Comme Proust le disait du romancier, la tâche du poète serait ici celle d'un traducteur.

⁴Ce qui rend inutile leur identification à des clés «talmudistes». Cf. Peter Mayer, *Op. cit.*, p. 87.

Cette première inversion est sitôt suivie d'une seconde, plus surprenante encore. L'espace ouvert par les clés, la « maison », soit un espace clos, est paradoxalement le lieu de tourbillonnement de la « neige ». Cette « neige » est « neige du silence ». L'acte poétique est donc posé ici comme le déchiffrement d'un lieu de silence, lieu à la fois intérieur (maison) et extérieur (ce silence est mouvant comme la neige). Comme Vietta le suggère⁵, ce lieu est sans doute un lieu mental, encore que ce mental demande à être compris, nous le verrons plus tard, comme intériorisation de l'extérieur absolu.

La raison de l'identification de l'objet poétique au silence est approchée dans la seconde strophe du poème, fondée elle aussi sur un paradoxe : la clé changeant, dit le texte, « selon le sang » qui « coule de ton œil, de ta bouche ou de ton oreille ». Le sang qui coule s'oppose aux impressions qui, dans la conception poétique traditionnelle, viennent féconder une parole vouée à nommer l'extérieur. Or non seulement les sens sont bloqués ici, mais ils saignent, indiquant une blessure qui est coupure du monde sensoriel et présence du vécu intime sur toute perception. L'inversion du processus créateur témoigne du même retournement que celui par lequel la « maison » renfermait « la neige de ce qui est tu » – elle situe le lieu à dire, le lieu poétique, au-delà de toute détermination extérieure présente, dans la mémoire silencieuse de cette blessure.

Nous savons assez quelle fut et quelle reste cette blessure. L'important ici n'est pas son origine. Ce qu'il faut noter par contre, c'est qu'elle reste un instrument de connaissance poétique : aveuglement, mutisme ou surdité, ces structures sensorielles négatives constituent métaphoriquement autant de tentatives d'atteindre et de traduire le silence qui est posé comme le *télos* du poème. Telle est la configuration dans laquelle se réfléchit tout d'abord l'acte poétique. Décrivant sa provenance et son but, le texte dévoile sa relation originale à l'histoire de son auteur. Poème sur la poésie, il en dit les conditions, en témoignant par là d'une première sorte de réflexivité. Encore celle-ci n'est-elle pas seule à l'œuvre ainsi que l'enseigne la seconde strophe qui joue en quelque sorte le rôle de « miroir » logique de la première – assurant le passage d'une réflexivité thématique à une réflexivité formelle, intérieure au texte lui-même. Si l'on considère, en effet, le rapport des deux strophes

⁵ *Op. cit.*, p. 99.

entre elles, il est facile de s'apercevoir de tout un jeu de symétries en miroir. Outre le renversement du «Je nach... wechselt» (v. 5-7) en «Wechselt.. je nach» (v. 8-10), et la chaîne du «Schlüssel-Haus-Schnee» qui renvoie à «Schlüssel-Wort-Flocken», relevons l'inversion du «darin/der Schnee... treibt» (v. 3-4) en «das Wort,/das treiben darf mit den Flocken» (v. 8-9) et l'opposition entre l'effort pour «ouvrir la maison», soit un intérieur et l'extériorisation du vent, tous deux en rapport avec la neige.

Mais il y a plus et plus important aussi. Le changement de clé, formellement reflété, ne signifie pas seulement une diversification des moyens mis en œuvre, il a aussi le sens d'une *alternative* qui définit la condition du poème. Car si le but de celui-ci est d'atteindre au silence, ce silence, à son tour, n'est pas sans réagir sur la parole qui l'appréhende (v. 7-10). Tantôt objet, tantôt sujet, la neige réfléchit aussi, par sa position, la situation et le devenir de l'acte poétique décrit dans la première strophe : posée comme le lieu de vérité de la parole, elle en est aussi la menace la plus dangereuse puisque, «selon le vent», elle en sera l'étouffement. Si l'on accepte d'identifier la maison de neige à la mémoire des morts (la maison renvoyant à l'espace mental, à la tête, comme tels, et la neige à la mort), cette alternative devient parfaitement claire : le silence marque alors à la fois le lieu d'où la parole peut procéder et la limite de son témoignage, voire son enlèvement⁶. Car tel est en définitive le sens de l'organisation formelle du poème : sa logique dévoile le lien des devenirs opposés, mais solidaires, qui constituent et menacent l'acte d'écrire.

Cette solidarité préside aussi bien, quoique dans un sens différent, à l'un des poèmes les plus explicitement dévolus à une réflexion sur le dire poétique dans le poème, «Sprich auch du»⁷:

SPRICH AUCH DU

*Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.*

*Sprich –
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.*

⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷ Beda Allemann, «Nachwort», *AG*, p. 151-163.

*Gib deinem Spruch auch den Sinn :
 gib ihm den Schatten.
 Gib ihm Schatten genug,
 gib ihm soviel,
 als du um dich verteilt weisst zwischen
 Mitternacht und Mittag und Mitternacht.
 Blicke umher :
 sieh, wie's lebendig wird rings –
 Beim Tode ! Lebendig !
 Wahr spricht, wer Schatten spricht.
 Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst :
 Wohin jetzt, Schattenentblösster, wohin ?
 Steige. Taste empor.
 Dünner wirst du, unkenntlicher, feiner !
 Feiner : ein Faden,
 an dem er herabwill, der Stern :
 um unten zu schwimmen, unten,
 wo er sich schimmern sieht : in der Dünung
 wandernder Worte. (VS 59)*

Contrairement au poème précédent, «*Sprich auch du*» aborde le problème du «*parler*» de façon frontale, directe, en accentuant par là son aspect «*théorique*». Poème du dire, il formule de celui-ci, plus que le programme, les conditions de vérité, tout en restant poème. La première strophe s'offre à première apparence comme une simple incitation à parler et pourtant cette incitation contient au moins deux éléments qu'il faut remarquer. Le premier est que l'exhortation vise le *Du* comme «*letzter*», comme «*dernier*». Pourquoi le dernier, de quelle «*série*» s'agit-il ? Réserveons provisoirement toute réponse en notant simplement la conscience dans laquelle l'exhortation s'effectue : la poésie sera dire ultime⁸. Puis, c'est le second point, que cette incitation vise une «*sentence*» («*Spruch*»). Ce mot est ambigu, qui fait résonner en lui le «*sprich*» du début, soit l'acte de parler. La sentence ne sera pas isolable de l'énonciation qui lui donne lieu, ou, comme le formulera peu après un texte peu connu : «*Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht*»⁹. Reste que ce mot, «*Spruch*»,

⁸ Maurice Blanchot, «*Le dernier à parler*», *RBL* 2/3, 1972, p. 171-183.

⁹ *Almanach* de la Librairie Flinker, Paris 1958. Réimprimé dans *UPC*, p. 23.

signifie aussi affirmation, dire de vérité, et que le *télos* poétique sera de ce fait, et d'une façon d'autant plus remarquable qu'il s'agit ici d'une sorte de déclaration de principe, le *Vrai* et non le *Beau*.

La seconde strophe, revenant sur cette exhortation, en pose simultanément les modalités :

*Sprich-
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.*

Il est évident qu'un vers pareil représente une affirmation fondamentale qui résume à elle seule les difficultés et les conditions de la poétique que nous tentons de définir. La simultanéité du oui et du non, l'indistinction de l'affirmation et de la négation érigées en loi poétique, voilà bien en effet l'une des clés de la méthode celanienne, et comme son principe organisateur. Voilà déjà, en tout cas, qui nous permet de comprendre comment se dépasse l'étape précédente, celle de la contradiction. En tant que la coïncidence des contraires, la simultanéité réclamée dépasse en effet le paradoxe pour se poser en une unité nouvelle, une unité qui, faisant fond sur cette loi poétique, dévoile définitivement le fondement de la réalité visée par le poème comme étant de nature verbale. Nous aurons à revenir sur ce phénomène, et dans le cours même de ce poème déjà. Mais il nous faut pour le moment avancer vers ce qui en constitue, autant qu'une conséquence, l'une des causes profondes. La strophe se poursuit ainsi :

*Gib deinem Spruch auch den Sinn
gib ihm den Schatten.*

Allemann, qui a donné de ce poème une interprétation exemplaire, a été le premier à relever l'ambiguïté contenue dans le mot «Sinn»¹⁰. «Sinn» en effet, signifie simultanément chez Celan «sens» (*Bedeutung*) et «direction» (*Richtung*). Donner une «direction» à la sentence, c'est sans doute lui donner un lieu, un destinataire vers lequel il tendra comme vers son vis-à-vis. Le huitième vers précise cette direction : «gib ihm den Schatten». L'ombre, c'est la mort, qui est la direction autant que l'interlocuteur réel et nécessaire du poème. Comme le formulera la quatrième strophe : «Beim Tode! Lebendig!/Wahr spricht, wer Schatten spricht». Telle est au plus profond la raison de la simultanéité en

¹⁰ *Op. cit.*, p. 159. Cf aussi Vietta, *Op. cit.*, p. 97-98.

question: elle témoigne d'une expérience où la mort est devenue l'instance d'appel de la vie, où chaque affirmation ne se donne qu'une fois reconquise sur la destruction (ce que traduit ici le paradoxe de l'affirmation «*Beim Tode! Lebendig!/Wahr spricht, wer Schatten spricht.*» Telle est au plus profond la raison de la simultanéité de l'affirmation et de la négation: elle témoigne d'une expérience où la mort est devenue l'instance d'appel de la vie, où chaque affirmation ne se donne qu'une fois reconquise sur la destruction (ce que traduit ici le paradoxe de l'exclamation «*Beim Tode!*» – comme on dit «par Zeus!» – d'où naît, littéralement, le «*Lebendig!*»). La première condition de vérité de la parole est donc sa liaison à la mort, – les poèmes de *Mohn und Gedächtnis* nous en avaient déjà instruits.

Mais simultanément, «*Sinn*» signifie «sens» et doit être lu ainsi. La sentence, en plus de sa direction, doit avoir un sens, et cela d'autant plus, dirons-nous, que sa formulation «ne sépare pas le Oui et le Non». Ce sens, c'est l'ombre encore une fois. L'ombre est le mode de clarté véridique du temps où la sentence prend corps: «*Gib ihm soviel/als du um dich verteilt weisst zwischen/Mitnacht und Mittag und Mitnacht*». En d'autres termes, cela veut dire que l'obscurité sera le sens et le sens *vrai* du poème, dans la mesure où «l'ombre» poétique se fait l'homologue de l'ombre réelle, et notamment de l'ombre historique qui a dissipé les lignes de partage entre le Oui et le Non. A compter le paradoxe pour l'une des figures par lesquelles cette ombre se marque, on verra ici comment le poème fait la preuve de ce qu'il prétend exiger: une sentence du type «*Wahr spricht, wer Schatten spricht*» constitue à la fois l'illustration et la vérification de la sentence posée dans l'impératif initial. Dès lors, le «dernier» dont il était question au second vers s'explique ainsi: survivant aux morts auxquels le poème fait signe, il assume en même temps une position ultime sur le plan poétique, en portant à sa limite un langage auquel, semble-t-il, seul le silence pourrait succéder¹¹.

¹¹ Cette position-limite aux frontières du silence constitue le sens de la fin du poème que Celan consacrera à Hölderlin (N 24), où la figure réactivée de ce dernier ne trouvera plus, au-delà du bégalement final, qu'à articuler le néologisme hölderlinien de «*Pallaksch*», c'est-à-dire du mot qui signifie Oui et Non, indifféremment. Cf. là-dessus Bernhard Böschstein, «Paul Celan: «Tübingen, Jänner»», *Studien zur Dichtung des Absoluten*, Atlantis Verlag, Zürich 1968, p. 180.

Ce sentiment de limite détermine aussi bien la dernière strophe qui forme une sorte de retour au sujet. Ayant quitté toute certitude catégorielle, le *Du* se retrouve comme chassé du lieu où il pouvait penser ancrer son être-sujet. «Dénudé d'ombre», dans le double sens de survivant et de celui qui s'est exposé, il lui faut impérativement chercher un lieu nouveau qui intègre la simultanéité dont il doit se faire le porteur.

Ce lieu, c'est, ce ne peut être que le langage. Ou plus précisément, ce point d'articulation, à mi-chemin, où langage et réalité se conjoignent. Le poème dit en parlant de l'étrécissement du sujet «un fil» – comprenons un pouvoir de mise en relation. Opérateur du passage entre la réalité et les mots, le sujet trouve son lieu dans cette médiation dont il semble toutefois s'exclure lui-même : «Dünner wirst du, unkenntlicher, feiner». On pourra s'étonner quelque peu de cette exclusion, qui semble davantage ressortir à une attitude mallarméenne que s'inscrire logiquement dans le cadre de cette œuvre. L'étoile solitaire, métaphore du signe poétique absolu, se reflétant dans la mer impersonnelle du langage, une telle image est plutôt dans la logique d'*Un coup de dés* que dans celle de ce recueil, se conciliant au reste assez mal avec ce que nous avons vu, plus haut, du rapport entre le dit et l'énonciation.

En vérité, cette impersonnalité apparente témoigne d'une difficulté dans l'affirmation de soi, et non d'un mallarméisme latent. Car il n'est pas question pour Celan de bâtir une poétique sur l'anonymat ou la mort voulue du sujet. Ce qui est exclu ici, c'est l'ancienne position¹² où le *moi* pouvait trôner avec superbe entre ses certitudes inentamées, où la lumière et l'ombre se répondaient comme le Oui et le Non, et où les signes pouvaient sembler renvoyer à une rectitude naturelle commandant le langage et non pas commandée par lui. La réflexivité que nous voyons à l'œuvre et qui s'accompagne de la quasi-disparition du sujet signifie, bien loin de la mort réelle de ce dernier, sa subordination à un langage qui va devenir premier.

b) *La conscience historique*

«Sprich auch du» formule très clairement la position théorique du second recueil, mais d'une façon, si l'on peut dire, synchronique :

¹² Allemann, «Nachwort» *AG*, p. 161.

l'histoire y est présupposée, et non explicite. Axée sur la dimension formelle, sa réflexivité reste très discrète sur les présupposés de celle-ci. Or c'est pourtant cette histoire qui nous permet de comprendre au mieux le lien que nous cherchons entre la simultanéité revendiquée des contraires et l'apparente réduction du sujet à cet opérateur insaisissable et, semble-t-il, sans corps. Elle, qui légitime cette simultanéité et qui assigne au *Ich* son vrai lieu.

Mais en même temps, ce vrai lieu – qui se définit comme identification à la mémoire des morts – ne va pas sans poser certains problèmes. Car la pensée des morts n'est pas une pensée innocente, allant de soi dès lors qu'elle alimente une création. Elle-même, la pitié n'échappe pas à l'ambiguïté qui caractérise la position du sujet: de même que nous l'avions vu sur le plan de l'existence, dans *Mohn und Gedächtnis*, de même la survie prend-elle ici, face au langage, tour à tour l'allure d'une culpabilité ou d'un dégagement. La contradiction est bien, pour *Von Schwelle zu Schwelle* aussi, la marque du bouleversement historique qu'y subit la notion du sujet. Mais, à la différence du recueil antérieur, ce bouleversement s'exprime ici dans sa relation explicite à un langage qui se trouve dès lors mis en question. C'est ce que nous montre

WELCHEN DER STEINE DU HEBST

*Welchen der Steine du hebst -
du entblösst,
die des Schutzes der Steine bedürfen:
nackt,
erneuern sie nun die Verflechtung.*

*Welchen der Bäume du fällst -
du zimmerst
die Bettstatt, darauf
die Seelen sich abermals stauen,
als schütterte nicht
auch dieser
Aeon.*

*Welches der Worte du sprichst -
du dankst
dem Verderben. (VS 53)*

Construit sur un principe de symétrie simple, le poème tend tout entier vers sa dernière strophe qui en livre aussi bien la clé: la réflexion sur le langage. Inversement, cette clé nous permet de comprendre les termes

symétriques antérieurs comme autant de métaphores aux valences à la fois variables et parallèles à celles de ces *mots* qui apparaissent à la fin.

A réinterpréter en partant de la dernière strophe, les « pierres » que « tu soulèves » deviennent donc des mots, elles aussi. L'intéressant toutefois est que ces mots apparaissent justement en tant que pierres. Ces pierres renvoient vraisemblablement, si l'on suit le contexte, à des pierres tombales, en dévoilant par là le langage dans sa dimension de mémorial. Les êtres dénudés sont les morts que protégeait le silence des tombes. La dimension mémoriale du langage est donc étroitement liée au silence. Parlant, le *Du* vivifie le souvenir dans sa parole. Il parle, si l'on peut dire, du point de vue des morts. Ceux-ci, quoique défunts, déterminent encore sa parole puisqu'ils agissent (métaphoriquement) dans un présent contemporain du présent de son discours (« erneuern sie... »). L'entrelacs que, nus, ils renouvellent peut être compris comme leur geste de pudeur : cet entrelacs garantit leur anonymat. Inversement, cette pudeur renvoie à l'acte quasi-sacrilège d'une nomination poétique qui, parce qu'elle se fait à l'aide de mots, et de noms, marqués par l'histoire, réveille une mémoire cruelle et en actualise la force d'agissement.

La seconde strophe substitue des arbres aux pierres et un lit à l'acte du dénudement, mais pour signifier malgré tout une direction semblable. Les arbres comme métaphores de la parole ne constituent pas une image isolée¹³, qui forment, une fois charpentés (c'est-à-dire articulés par le sujet) ce lit (qui est aussi le poème) sur lequel les « âmes s'entassent à nouveau ». La clé de l'image est peut-être fournie par le « abermals » par lequel l'entassement des âmes dénoncé ici s'indique comme répétition. Cette répétition est celle de l'entassement funeste que signifia jadis la mort dans les camps. Ce nouvel entassement se voit toutefois frappé de vanité à son tour : le poème ne peut être un lieu de refuge, puisque l'époque (« l'éon ») à laquelle il appartient vacille aussi.

La dernière strophe, qui se passe de tout langage figuré et dont la signification immédiate est parfaitement claire est peut-être néanmoins la plus difficile à comprendre. Comment saisir, en effet, cette affirmation d'allure si paradoxale qui la clôt :

¹³ Cf dans ce volume 15,4 – 32,24 – 54,15 où « arbre » peut s'interpréter en ce sens, et le « Baumwort » du poème « Im Spätrot » (M 10). Voir là-dessus Schwarz, *Op. cit.*, p. 19 et Vietta, *Op. cit.* p. 96-97.

*Welches der Worte du sprichst-
du dankst
dem Verderben.*

Commençons par relever peut-être les différentes valences du verbe. «Danken» peut en effet avoir plusieurs sens. Celui de «ver-danken», par exemple, ce qui nous amènerait ici à une signification implicite depuis le début, soit à peu près: «quelque mot que tu dises, tu le dois à ce passé de perdition qui reste l'objet permanent de tes poèmes». Semblablement, «danken» est proche de «denken», comme Celan nous le rappelle lui-même¹⁴, et par là de «an-denken», «eingedenk sein». En ce sens, la dernière strophe pourrait signifier: «quelque mot que tu dises, tu remémores le passé de perdition».

Il est vraisemblable que ces deux acceptions entrent en composition pour le sens de «danken», mais en tant que ce «zweiter Ton» seulement, que Celan exigera plus tard de l'écriture comme de la lecture poétiques¹⁵. Vouloir y réduire le sens du poème serait sans doute en supprimer le *scandale*. Or «du dankst dem Verderben» demande à être pris littéralement. En ce sens, remercier la perdition, c'est la poursuivre: en trahissant dans cette continuation (forcée) l'absolu qu'elle aura été. Nous voulons dire que, face à l'absolu de la perversion historique, le langage ne peut qu'avouer son impuissance, en désignant le silence comme le lieu asymptotique de sa vérité. Dès lors, composer un poème, parler, sera rester dans l'orbite de cette perdition, si l'on peut dire, sera la «remercier» en négligeant de lui opposer un autre absolu. A la limite, «remercier» serait justifier.

Signification *scandaleuse*, comme l'on voit, mais nécessaire aussi par le fait même de ce scandale. Parole, – l'une des plus fortes qu'on ait prononcées sur le rapport de la poésie à l'histoire (*cette* histoire), et comme la condition pour écrire encore: il fallait pour Paul Celan, et cela *dans* le poème, dénoncer l'extrême culpabilité liée à la survie littéraire – on pense à la célèbre affirmation d'Adorno selon laquelle «nul poème ne serait plus possible après Auschwitz»¹⁶ – pour, dialectiquement, légitimer celle-ci. Dénoncer la culpabilité des mots pour dégager le silence puis rendre ces mots utilisables à nouveau, réfléchir la corruption du

¹⁴ Bremer Rede, AG, p. 127.

¹⁵ Cf. le poème «Kleide die Worthöhlen aus» dans F 82.

¹⁶ Th. W. Adorno, *Prismen*, Suhrkamp, Francfort 1955, p. 31.

langage pour le purifier et, dans cet acte, retrouver l'efficace d'un espoir qui saurait renouveler ou transcender l'histoire¹⁷.

c) *La personne, le nom*

Reste à examiner une dernière forme de réflexivité qui, si elle demeure discrète, marque néanmoins une étape d'importance vers la poétique qui suivra : l'assimilation de la personne rencontrée dans le poème à un mot ou, le plus souvent, à un nom, lesquels demeurent indévoillés.

L'union à l'autre par l'union d'un ou de plusieurs mots trouve bien sûr sa forme paradigmatique lorsque cet autre est lui-même, si l'on ose dire, un « être de mots ». Ainsi, dans le poème composé à la mort de Paul Eluard, la rencontre du poète s'effectue-t-elle sous le signe d'une parole enfin accordée ; une parole qui, bien que tue, se laisse deviner comme pouvant être « la mort » :

*Leg ihm dies Wort auf die Lider :
vielleicht
tritt in sein Aug, das noch blau ist,
eine zweite, fremdere Bläue,
und jener, der du zu ihm sagte,
träumt mit ihm : Wir. (VS 54, v. 16-21)*

Echangeant, tel un signe de reconnaissance, le mot « mort » – telle serait du moins notre hypothèse –, le défunt (Eluard) et celui qui, nous dit le poème, « lui disait tu » communient, par delà cette mort, dans une rêverie qui n'est autre sans doute que le poème lui-même.

Encore s'agit-il ici d'un destinataire connu et d'une parole suscitée comme moyen. D'autres poèmes scellent au contraire la structure paradoxale d'une rencontre fondée sur un nom à la fois dévoilé et tu.

¹⁷ Sur ce versant quasi utopique de la relation entre la parole et l'histoire, Cf. le poème « Argumentum e silentio » (VS 62-63). La dénonciation en question fut d'autant plus nécessaire que Celan n'avait pas manqué d'être attaqué pour avoir écrit, notamment avec sa « Todesfuge », des poèmes sur les camps. Par exemple : « Er hat mit dem Entsetzen zwar keinen Scherz, wohl aber Magie getrieben und aus dem Grauen der Konzentrationslager einen Gesang der Geister über den Wassern gemacht ». Kurt Oppens, « Gesang und Magie im Zeitalter des Steins. Zur Dichtung I. Bachmanns und P. Celans », *Merkur* 17, 1963, p. 193.

WO EIS IST

*Wo Eis ist, ist Kühle für zwei.
Für zwei: so liess ich dich kommen.
Ein Hauch wie von Feuer war um dich –
Du kamst von der Rose her.*

*Ich fragte: Wie hiess man dich dort?
Du nanntest ihn mir, jenen Namen:
ein Schein wie von Asche lag drauf –
Von der Rose her kamst du.*

*Wo Eis ist, ist Kühle für zwei:
Ich gab dir den Doppelnamen.
Du schlugst dein Aug auf darunter-
Ein Glanz lag über der Wuhne.*

*Nun schliess ich, so sprach ich, das meine-:
Nimm dieses Wort – mein Auge redet's dem deinen!
Nimm es, sprich es mir nach,
sprich es mir nach, sprich es langsam,
sprich's langsam, zögr es hinaus,
Und dein Aug- halt es offen so lang noch! (VS 20)*

On peut sans doute comprendre avec Schwarz et Neumann¹⁸ la glace comme une métaphore du silence. Qu'elle soit « fraîcheur pour deux » désigne ironiquement le registre de la rencontre: ce silence froid est, de toute évidence, lié à la mort. Cette mort est signifiée antithétiquement par le « souffle de feu » qui entoure le *Du*, lequel est dit venir « de la rose », soit, possiblement, de la communauté d'Israël figurée par ce symbole dès le *Cantique des Cantiques*¹⁹. Cette interprétation semble confirmée par la seconde strophe qui joint à ce nom la « semblance de la cendre » (« ein Schein wie von Asche »), – semblance seulement parce que la rencontre est fictive, et que la « cendre » même du *toi* brûlé a été dispersée. La troisième strophe, moyennant une sorte de glissement lexical de « zwei » à « Doppel », détermine plus entièrement la rencontre (amoureuse) comme celle des noms: « ich gab dir den Doppelnamen ». Ce nom double, à la fois précis (le poème emploie l'article défini « den ») et indévoilé, métaphorisé le lieu de l'union en même temps que la

¹⁸Schwarz, *Op. cit.*, p. 30, Neumann, *Op. cit.*, p. 73-74.

¹⁹Cf. Peter Mayer, *Op. cit.*, p. 33.

nature du lien²⁰. Le don du nom est don d'identité, reconnaissance et même naissance du *toi*. Inversement, l'identité du donneur semble dépendre à son tour d'une parole muettement proférée par ses yeux et demandant à être prononcée par celui, ou plus vraisemblablement par celle qu'il vient de nommer.

Indévoilée, cette parole s'offre comme une énigme, d'autant plus intrigante qu'elle se réitère à chaque exhortation à la dire. Il s'agit peut-être d'un mot d'amour, peut-être du mot « toujours » – mais ce n'est là qu'une hypothèse. Ce qui compte ici, c'est la structure poétique qui, se refusant à expliciter une signification précise, fait du langage le lieu d'une vérité à la fois mystérieuse et fondatrice, et du poème le miroir voilant/dévoilant de cette vérité. C'est le *chiffage* de l'autre par le langage et du langage en fonction de l'autre dans une circularité qui va devenir de plus en plus contraignante²¹. C'est, si l'on veut, la « grille verbale » par laquelle le *Du* est appréhendé.

²⁰ Cf. D. Meinecke, *Op. cit.*, p. 105.

²¹ Cette identification du *tu* au nom est accomplie encore plus entièrement dans un autre poème du recueil, « Im Spätrot », dont la particularité, comme Schwarz (*Op. cit.*, p. 20) et Vietta (*Op. cit.*, p. 95-96) l'ont bien vu, est de fondre en un la rencontre amoureuse et la naissance du poème.

L'ETRE ET LE SIGNE

Etudiant la dernière strophe de «Sprich auch du», nous avons remarqué, non sans quelque perplexité, la quasi-disparition du sujet dans un réseau de relations dont il semblait devenir le simple agent, avant de constater toutefois que cette disparition relevait elle-même d'une identification à la mémoire des morts promue, elle, au premier rang. Réduit à «un fil», le sujet ne prenait corps que du sacrifice de son être propre au profit d'un langage dont la chaîne des termes symboliques se constituait comme pure remémoration. Ces termes symboliques, qui doivent encore beaucoup à la tradition poétique antérieure¹, redoublaient en vérité sur le plan formel le mouvement de l'énoncé. Tourné vers le passé, le *je* s'y servait en fait d'un langage du passé (d'où le recours constant à la forme de l'antithèse et du paradoxe pour suggérer l'au-delà de ce que le langage traditionnel peut dire, ancrant du même coup la poésie dans le paradoxe d'une parole visant à affirmer l'objet neuf, encore informulé, de sa modernité, du sein même de la désuétude de sa forme².

¹ Allemande: de Novalis à Trakl, George et Rilke dont le premier Celan a hérité, dans une large mesure, le vocabulaire; française: de Mallarmé à Valéry surtout dont il a peut-être repris une certaine fluidité syntaxique – encore que sa traduction en vers de «La Jeune Parque», qui date de 1960, brise cette fluidité au profit d'un morcellement nominalisant de l'unité phrastique, qui correspond bien à la poétique entamée avec *Sprachgitter*. De même jusqu'à ce volume, le rythme du poème celanien s'appuie-t-il électivement sur l'emploi du dactyle, soit l'unité prosodique la plus déliée de la versification allemande.

² Cf. James K. Lyon, «The Poetry of Paul Celan: An Approach», *The Germanic Review*, 39, 1964, p. 50-53.

Cette contradiction, qu'on perçoit mieux sans doute après coup, une fois la nouvelle étape franchie, situe la position poétique de Celan après *Von Schwelle zu Schwelle* : il est déjà l'auteur d'une œuvre originale, il reste encore toutefois, si l'on peut dire, au seuil de ce qui sera sa vraie modernité. En ayant déjà assumé l'ascèse, et cerné la problématique, il lui manque encore d'en découvrir le vrai langage. D'une certaine manière, son œuvre hésite entre une poétique de l'intention et une poésie qui s'est donné les moyens de réaliser celle-ci. La difficulté qu'il lui reste à affronter après 1955 tient donc au langage, nous venons de le voir. Et, plus précisément, à un problème que nous connaissons depuis Eliot, étant par ailleurs l'une des questions les plus graves que la poésie moderne ait à se poser : le problème du statut à accorder au langage, soit la question de la dialectique de l'être et du signe.

Le problème, il est vrai, se posait déjà auparavant. Ainsi venons-nous de voir, par exemple, au chapitre précédent, que l'existence de la bien-aimée remémorée par le poème dépendait de son nom. Condition d'être de la personne, ce nom en était donc aussi bien le fondement. Et, dans la mesure où il en représentait l'horizon, la visée ultime, le nom déployait le langage, non comme reflet, mais comme milieu instaurateur. Mais en même temps, le poème opposait à cette aspiration fondatrice une absence remarquable qui la contredisait en profondeur : celle de l'identité de ce nom. Présente par propitiation verbale, la figure interpellée restait inconnue. Déterminée et indéterminée à la fois, elle s'affirmait dans le creux de cette contradiction, mais non plus comme présence simple, – comme le *signe*, au contraire, d'une absence (d'une identité absente) qu'elle servait désormais à chiffrer.

Cette dialectique du langage comme fondation et comme signe constitue déjà, à l'orée de *Sprachgitter*, le lieu de l'évolution ultérieure de cette œuvre. Mais il lui reste, pour accomplir celle-ci, à subir un changement profond. Il lui reste, dirons-nous, à rencontrer, grille désormais de toute rétrospection, le *présent* de son discours et la réalité que ce présent porte avec soi.

Une telle réintégration du présent au temps, jusque-là de nature le plus souvent symbolique, du poème peut paraître constituer une étape naturelle, logique, dans le cheminement de l'œuvre, encore que cette logique ne soit devenue perceptible qu'après coup : les tendances contradictoires de la poétique de *Von Schwelle zu Schwelle* ne la laissaient pressentir, en effet, que comme l'une des voies possibles. Mais elle aura

signifié, croyons-nous, plus que cela : la condition même de survie de la poésie. Car le danger – figuré par la disparition du sujet dans la dernière strophe de « Sprich auch du » – existait réellement, et non seulement pour ce sujet. Danger, qu'à l'image du *je*, le monde auquel cette disparition faisait place se réduisit à son tour à un pur système de symboles disant le vide d'un univers rayé par la destruction passée. Danger d'un certain nihilisme formel, où l'histoire se fût définitivement abolie, abolissant avec elle toute subjectivité au profit d'un pur jeu de miroirs. Danger qu'avec cette abolition la poésie devînt entièrement la proie de cette « neige » dont nous avons vu le caractère menaçant.

Or l'abolition de l'histoire – signifiée par exemple ici par le recours à un langage symboliste antérieur à l'époque dont la poésie celanienne a fait son objet – se paie, en littérature, d'un prix redoutable. Refoulée, l'histoire, comme le désir, ne laisse de faire retour : pour périmer après coup l'œuvre dont elle a été exclue. Telle est sans doute l'une des raisons de l'exclamation de Rimbaud : « Il faut être absolument moderne ». Et voilà ce dont Celan a dû, même sans le percevoir consciemment peut-être, s'aviser.

Dès 1955, l'histoire ne peut plus, en toute rigueur, être identifiée de façon immédiate au temps de la destruction. Distincte désormais de son absolu passé, elle devient, le temps continuant à s'écouler, *différence*. Aussi, si elle reste axée sur la remémoration dans *Sprachgitter* également, la poésie de Celan y fait-elle place, à mesure que l'objet de cette remémoration s'éloigne, à une réalité qu'elle avait tendance à exclure jusque-là : la réalité contemporaine du temps de son énonciation. Moniste malgré elle jusqu'à ce recueil, en ce sens qu'elle cherchait à dire une contradiction dans le langage d'*identité* des symboles, elle se dialectise selon un procès qui intègre la distance la séparant de son objet. Et cette distance, formée par une attention aiguë aux données immédiates de la conscience, va devenir le lieu d'ouverture à ce qui est présent, *hic et nunc*, dans son irréductible singularité.

Ce pas est décisif, qui va permettre à cette poésie quelques-unes de ses plus grandes réussites. Car il n'est pas illégitime de poser, au rebours de la valorisation de l'ultra-réflexivité du texte par maintes écoles critiques contemporaines, que Celan est au plus haut là où il parvient justement à échapper à l'omnipuissance de la pure médiation réflexive pour laisser affleurer ou pour suggérer l'immédiat.

Cet affleurement est bien sûr une affaire de formes, et c'est de la genèse de celles-ci qu'il nous faut nous préoccuper à présent. En tant que différence, l'histoire, que Celan découvre sur un nouveau mode après son second recueil, est rupture ou mieux encore discontinuité temporelles. Si l'absolu de son passé demeure, cela n'est plus dans un milieu univoque de durée pure. Il semble au contraire que, dès la période de rédaction du troisième recueil, ce temps soit saisi à partir d'une contradiction. D'une part, et d'une façon qui n'ira qu'en s'aggravant, l'histoire (c'est-à-dire ici le sens du temps) a, pour ainsi dire, cessé, fixant à jamais la pensée comme mémoire. Mais de l'autre, ce temps, même privé de sens, continue. Il continue comme milieu non-signifiant auquel toutefois le sujet peut assigner un sens, certes à redécouvrir de poème en poème, dans la mesure où il trouve à le rapporter à ce qui a été. Et tel est aussi bien, désormais, le sens du signe : il libère, dans toute sa précarité, une réalité qu'il arrache à l'insignifiance, en actualisant l'affirmation du texte de l'*Almanach* Flinker (1958), selon laquelle « la réalité n'est pas, la réalité demande à être cherchée et conquise ».

Ce sens que le sujet découvre et qu'il projette vers l'avenir est porté par les objets qu'il perçoit dans son regard actuel. De là ce qui fait la double caractéristique de *Sprachgitter* par rapport aux deux volumes précédents : à savoir, qu'il intègre, au lieu de symboles, des éléments d'un monde tout d'abord non-signifiant, puis que ces éléments gardent leur ponctualité, par quoi nous entendons, en élargissant quelque peu la compréhension usuelle de ce mot, leur irréductibilité à un ordre spatio-temporel préétabli ou littérairement donné.

Reste qu'en même temps, ces éléments de concrétisation sont, au moins sur le plan poétique, des signes, et que ce sont ces signes qui organisent la dialectique que nous avons vue à l'origine de ce recueil. Le signe médiatise dans son présent une réalité passée qui trouve dans l'analogie des temps et des formes dégagée par l'esprit l'occasion de resurgir et d'affirmer son identité. Cette nature de signe se perçoit cependant en premier lieu comme un trait formel. La ponctualité que nous avons dit caractériser la transition de *Von Schwelle zu Schwelle* au troisième volume est en effet une ponctualité stylistique avant tout : de même que la durée antérieure (même implicite) se réduit maintenant à une unité temporelle valable pour le seul espace du poème, de même, dans ce recueil, ce qu'on pourrait nommer la fluidité discursive de la parole poétique fait-elle place à une concision et à un resserrement qui

trouvent dans le *mot* – notamment dans le substantif – et non plus dans le lié de la phrase leur unité de nomination.

Cette tendance au style nominal³ répond au découpage d'une réalité saisie désormais comme discontinuité. Posé, le substantif génère une constellation sémantique nouvelle qui tend justement à créer une continuité qui faisait défaut sans lui. Lui-même fondé sur l'absence de sens préalable, sur le « blanc » qui précède le poème et qui ne cesse de le menacer, il tente d'ouvrir celui-ci à sa possibilité essentielle, qui est de s'établir comme relation. Cette relation, nous l'avons vu, s'étale principalement de l'opposition entre passé et présent. Unissant deux termes, elle en pose la correspondance et par là le mode de réalité : entre le mot présent et son équivalent passé, la relation vérifie l'espace d'une permanence de son objet. Stylistiquement, cette relation se marque de diverses façons. D'abord par la rareté des verbes employés à la voix active. Lorsqu'ils interviennent, ceux-ci sont le plus souvent utilisés à un temps passé. A partir de *Sprachgitter*, c'est la voix *passive* qui semble l'emporter. Prévalence logique d'ailleurs : ce qu'il s'agit d'exprimer n'est pas tant une action qu'un état. L'action du poème, c'est la corrélation qui s'y établit, et qui n'existait pas avant lui – à quoi les tournures passives suffisent le plus souvent. Ainsi, certains poèmes sont-ils entièrement construits au passif. De là aussi l'abondance des participes passés substantivés dont Celan, à la suite de Rilke, va faire l'un des traits distinctifs de sa manière et où ce qui fut action est devenu « substance » d'un temps voué au passé. Ainsi par exemple de ce vers de « Heimkehr » :

*Drüberhin, endlos,
die Schlittenspur des Verlorenen.* (SP 16. v.5-6 nous soulignons)

Puis, entre autres, par ce procédé que les volumes précédents avaient annoncé, certes, mais sans en tirer tout le parti possible : la substitution, au répondant du substantif générique, de la signification de celui-ci. Lorsque, par exemple, dans le poème « Schliere », la dernière strophe réinscrit ce mot en tête de vers, ce qui lui répond n'est pas un autre terme qui viendrait s'associer à lui, mais la signification abstraite de cette « givrure » :

³ Cf. sur ce point Vietta, *Op. cit.*, p. 103 et Harald Weinrich, « Kontraktionen », *UPC*, p. 217-219.

*Schliere im Aug:
dass bewahrt sei
ein durchs Dunkel getragenes Zeichen. (Sp 19. v.14-16)*

L'ellipse de la comparaison permise par l'emploi des deux points (:) déplace l'accent d'une attention portée à l'être vers une attention portée aux relations signifiantes autorisées par ce dernier. Que cet être trouve son fondement dans la transposition linguistique opérée par la poésie, c'est ce qu'on peut comprendre en relisant le vers de «Heimkehr» cité plus haut: la «Schlittenspur des Verlorenen» n'est pas seulement une manière abstraite de décrire une trace de traîneau se perdant dans la neige. C'est, bien plus, la substantivation du participe passé qui transforme le paysage en ce signe de la perte où viendra s'inscrire la profondeur de l'histoire. Ce sont les présupposés de cette transformation qu'il nous faut entreprendre d'examiner maintenant.

Qu'en est-il en effet, du statut du langage dans ce recueil, et comment s'y pose, spécifiquement, la problématique du sujet? Ces questions sont d'autant plus pressantes que le titre même du volume s'y réfère et, davantage, que ce titre générique est aussi le titre d'un poème particulier? Qu'en est-il du «Sprachgitter»?

Plusieurs choses, mais d'abord un terme désignant une structure propre à qualifier le genre de relations en jeu dans la poésie. «Sprachgitter», forme parallèle de «Sprechgitter» désigne dans un premier temps, comme Kelletat le rappelle⁴, la grille du parloir qui sépare les religieux des visiteurs laïques. Ce sens, nous le verrons, est fondamental pour la compréhension du poème, mais il demande aussi à être dépassé: le «Sprachgitter», ainsi l'emploie Jean Paul par exemple, sera ce langage parallèle que parle le rêve, que chantent les oiseaux ou que dessinent les constellations nocturnes. Enfin, et là se situe sans doute le sens spécifiquement celanien du mot, «Sprachgitter» désigne le langage comme grille, comme cette grille notamment qui sépare la conscience du monde qu'elle perçoit. Il ne fait pas de doute que Celan a retenu et privilégié ce terme pour sa polysémie, laquelle recouvrait autant de domaines distincts de l'expérience poétique. Que celle-ci se cristallise dans ce terme, et que ce terme figure comme titre de recueil, doit, inversement,

⁴ Cf. «Accessus zu Celans «Sprachgitter»», *UPC*, p. 116-120, J.P.J. Maasen note que la cinquième strophe du poème, la première de toute l'œuvre de Celan à être comprise dans une parenthèse, forme à sa façon une *fenestra locutaria*. Cf. «Tiefimschnee. Zur Lyrik Paul Celans», *Neophilologus* 56, 1972, p. 190.

nous rendre attentif à l'importance prévalente, dans l'économie du livre, de l'expérience poétique prise comme telle. *Sprachgitter* a beau marquer l'entrée du monde sensible dans la poésie de Celan, cette poésie reste avant tout une réflexivité consciente de soi.

Comme nous le verrons, le titre forme bien le dénominateur commun du volume entier. Mais il existe tout d'abord en tant que titre d'un poème particulier :

SPRACHGITTER

Augenrund zwischen den Stäben.

*Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.*

*Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzgrau, muss nah sein.*

*Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.
Am Lichtsinn
errätst du die Seele.*

*(Wär ich wie du. Wärest du wie ich.
Standen wir nicht
unter einem Passat?
Wir sind Fremde.)*

*Die Fliesen. Darauf,
dicht beieinander, die beiden
herzgrauen Lachen:
zwei
Mundvoll Schweigen. (SP 28)*

Il est vraisemblable que ce poème ait un épisode vécu à son origine. Outre le sens premier du titre, plusieurs éléments font signes dans ce sens : la situation de base est bien celle d'une visite dans un couvent⁵. Cette situation n'est pourtant pas l'élément déterminant, du moins dans la mesure où sa valeur référentielle va être entièrement subsumée dans une forme la modifiant. Contrairement à ce qui semble annoncé par le titre, le premier moment du poème ne tient pas de la sphère de la parole,

⁵ Un membre proche de sa belle-famille a effectivement pris le voile. Faut-il voir dans ce fait l'occasion en question ? On peut du moins faire remarquer ici, en toute discrétion, la valeur emblématique du nom de la femme de Celan, Madame Gisèle de *Lestranger* dont le rapport aux «étrangers» («Fremde») du vers 15 n'est peut-être pas fortuit.

mais de celle du regard. Ce qui est posé, c'est l'œil ou plutôt – signe, déjà, de la grille – la forme géométrique d'un œil sans doute perçu à travers la grille du parloir : « Augenrund zwischen den Stäben ». Cet œil, pourtant anonyme dans sa désignation lapidaire, désigne l'interlocuteur (muet) auquel le poème s'adressera comme à *toi*. Cette géométrisation n'est pas indifférente. Qu'on pense à un poème comme « Lob der Ferne » (M 29), où l'œil marquait aussi la présence de l'autre, pour mesurer le changement intervenu. Loin de rassembler et de laisser affleurer une intimité dans la forme de cet œil, la notation l'extériorise. Et ce qui vaut pour l'œil vaut aussi pour le regard, dont la valeur d'échange, de *liaison* semble comme annulée par la forme de la description : seuls sont fixés les organes de la vue, non la vue elle-même (v. 3-7). En d'autres termes, la perspective à partir de laquelle cet œil est envisagé n'est pas celle d'un rapport converse, mais celle d'une distance presque anonyme.

Ces organes, ainsi qu'en témoignent les métaphores (« rudert », « Schwimmerin ») sont humides, – d'une humidité qui provient sans doute des larmes que laisse supposer le côté trouble (« trüb ») de l'iris⁶. Quant au ciel, dit proche, il semble une sorte de reflet de cet iris : triste et sans rêve, lui aussi, couleur de cœur. Ainsi du moins le suggère la logique elliptique qui relie les vers 6 et 7 en faisant du premier le signe annonciateur du second.

Parvenu à ce point, le poème se détourne sans transition de son premier objet, l'œil, vers ce qu'on peut comprendre comme l'un des objets perçus par ce dernier : la mèche (le copeau) qui fume. Remarquons tout d'abord l'extrême lapidarité de la formulation : le copeau surgit, inopinément, comme un signe à partir duquel s'affirmera, certes, la présence du *toi*, mais sans que le discours ne marque à aucun moment

⁶ L'association des yeux et des larmes est très ancienne chez Celan. On la retrouve dans le même recueil dans ces vers de « Ein Auge, offen » qui rappellent notre contexte : « Die Träne, halb, / die schärfere Linse, beweglich, / holt dir die Bilder. » (SP 47, v. 10-12). Jerry Glenn a utilement rappelé qu'Iris était de surcroît, dans la mythologie grecque, la messagère des dieux, ce qui tendrait à confirmer, comme *a contrario*, la perte de la fonction communicative dont il est question ici. Cf. « Celan's transformation of Benn's « Südwort » : An Interpretation of the poem « Sprachgitter » », *German Life and Letters* 21, 1967, p. 13. La tentative de Glenn de traiter l'ensemble du poème comme une sorte de réponse polémique à un passage des *Probleme der Lyrik* de Gottfried Benn où se trouve employé, à propos de la parole, le terme de « Flimmerhaare » auquel répondrait ici le « Flimmertier Lid » du troisième vers nous semble en revanche largement abusive.

un caractère d'interlocution. L'objet perçu est donc un copeau fumant, fiché obliquement dans la douille d'une lampe à huile, laquelle éclaira peut-être l'entretien. La fumée indique sans doute l'extinction de la lampe et donc la fin de cet entretien. Ce qui semble compter davantage (encore que ne soit pas insignifiante, pour l'économie du poème, la concomitance de l'apparition du *toi* et de la lumière assombrie) est sa direction : obliquité qui, dans ce poème (ce monde) où tout devient aussitôt signe, rappelle celle de la fleur se tournant vers le jour (« Licht-sinn ») et, métaphoriquement (cela se comprend si *tu* est une religieuse) introduit le *tu* et par là, implicitement, le *je* qui lui correspond, mais qui s'était effacé jusque-là. Ce mouvement vers la lumière reste elliptique, il n'en est pas moins signifiant. De même que le ciel « doit être proche » – comprenons que la forme hypothétique peut signifier un espoir – de même le tropisme de la fleur indique-t-il une sorte de mouvement de dégagement hors de la « prison » du regard (l'œil, rappelons-nous, est « entre les barreaux » de ses cils) d'autant plus important dans l'économie de l'ensemble que cette double marque d'espoir sera contredite par la fin.

La strophe suivante, d'ailleurs entre parenthèses, introduit une sorte de rupture dans le texte en ce que, franchissant la distance qui le séparait du *tu*, le sujet de l'énonciation s'y inclut, pour un temps, dans son énoncé. Ce qui est remarquable est la symétrie de cet énoncé : comme si la forme du passage venait redoubler, mimétiquement, la situation de vis-à-vis et de séparation figurée par la grille du parloir. Les quatre phrases de la strophe se répondent deux à deux. D'abord par les deux conditionnels du vers 12 qui indiquent la *possibilité* implicite sur laquelle le poème se fonde : vœu de ressemblance, vœu, surtout, d'une identité commune qui permet l'échange de la parole, – d'une parole susceptible d'une libre permutation comme ici le jeu des pronoms. La troisième unité phrastique, étagée, elle, sur deux vers légitime en quelque sorte formellement et thématiquement ce vœu. Formellement : par la corrélation entre la dualité du pluriel « wir » et l'unité de son complément circonstanciel d'ailleurs souligné par les italiques « *einem* ». Sur le plan du thème : par la référence au destin commun. Pourquoi cependant l'alizé, le « Passat »⁷ ? Il est difficile de le dire avec exactitude.

⁷ Bernhard Böschstein suggère d'entendre dans « Passat » un écho du fr. « passé ». Le sens de l'interrogation des vers 13-14 serait alors de « n'avons-nous pas partagé la même histoire ? ».

Peut-être l'emploi de l'imparfait («*standen wir*») laisse-t-il entendre que ce vent doit être compris comme une métaphore de l'Histoire, les deux interlocuteurs se trouvant alors, pour reprendre une expression à laquelle Celan attachera plus tard un sens fondamental, sur le même *méridien*. Le quatrième vers de cette strophe dit la vanité de ce vœu, et avec elle, sans doute, l'un des sens profonds du titre. Phrase unique, il dit sous forme d'unité la division dont la division des deux premières phrases avait tenté de dire l'unité. En d'autres termes, ce qui est dit dans ce vers au niveau de son signifié réalise contradictoirement le découpage des signifiants du vers 12. Inversement, le vœu exprimé par le signifié du vers 12 est contradictoirement réalisé par l'unité signifiante du vers 15. Cette vanité, c'est important, est un présent : «*Wir sind Fremde*». Or ce présent doit être compris comme le temps même du discours, par quoi c'est le poème tout entier qui se voit placé sous le signe de cette séparation.

Ainsi la dernière strophe devient-elle en quelque sorte – dans la distance reprise entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé – la conséquence de ce que la parenthèse a constaté. Second objet perçu par l'œil, les dalles marquent à la fois la fin de l'entretien et le retour à un langage qui se dérobe à l'interlocution. Ce retour est d'autant plus sensible qu'il s'accompagne d'une transition remarquable : d'abord objet du regard, les dalles deviennent en effet, par la médiation des «*beiden herzgrauen Lachen*» des métaphores du silence, soit de la modalité négative de la parole. Le sens de la corrélation affirmée est difficile à saisir : des flaques aux bouchées de silence, l'enchaînement n'est pas évident. Peut-être la transition s'appuie-t-elle sur le double sens possible de «*Lachen*» : *Lachen* (flaque) appelant *lachen* (rire) et l'eau le cédant ainsi à la bouche. Peut-être la proximité (séparée) des deux flaques joue-t-elle comme le reflet de ces deux interlocuteurs, proches eux aussi, mais silencieux. Ce qu'il faut plus sûrement noter tient à nouveau à la dialectique de la forme et de l'énoncé. Soit en premier lieu, davantage qu'un simple fait rythmique, l'isolement du «*zwei*» à l'avant-dernier vers, lequel, reprenant la dualité énoncée au vers 17 («*dicht beieinander, die beiden*»), énonce, dans l'unité de son signifiant la similitude (l'unité, si l'on veut) d'un objet commun («*Mundvoll Schweigen*») qui est cependant division. Puis la sorte d'antinomie du dernier vers : les bouchées (en allemand «*Mund-voll*») sont, si l'on peut dire, *pleines* du *vide* de la parole, pleines de silence. Que ce mot de silence vienne

achever, telle une clé, un poème intitulé «Sprachgitter» est peut-être un paradoxe, mais non pas un hasard. Emblématique, ce poème nous le signifie en profondeur: avec l'affirmation de l'impossibilité du dialogue, avec la distance, l'«étrangement» des deux interlocuteurs, c'est le lieu même de la parole poétique celanienne qui se voit situé.

Le fait est d'autant plus remarquable, et douloureux, que le vœu de communication qui était posé au centre du texte constitue pour Celan l'essence même du fait poétique. Comme il l'a dit dans son discours de Brême:

Le poème, en tant qu'il est, oui, une manifestation du langage, et par là d'essence dialogique, le poème peut être une bouteille jetée à la mer, abandonnée à l'espoir – certes souvent fragile – qu'elle pourra être un jour, quelque part, recueillie sur une plage, sur la plage du cœur peut-être. Les poèmes, en ce sens aussi, sont en chemin: ils font route vers quelque chose.

Vers quoi? Vers quelque lieu ouvert, à occuper, vers un toi invocable, vers une réalité à invoquer.

C'est de telles réalités qu'il en va, je pense, pour le poème⁸.

Tel est le premier sens de «Sprachgitter»: il signale la solitude, la séparation du *je* poétique. Mais aussi bien cette solitude a-t-elle déjà pris un sens plus précis: à considérer la forme de notre poème, on comprendra qu'à la séparation que nous avons décrite «narrativement» doit s'ajouter une autre grille de langage, celle du langage comme grille, justement. C'est dans ce que nous avons nommé, au début de notre analyse, «l'anonymat» du langage que cette grille demande à être reconnue.

Qu'est-ce à dire, plus précisément? Eh bien, sans doute, que le caractère «signalétique» de la vision poétique a été reconnu par le sujet, a été reconnu comme différence, comme cette «grille» qui, filtrant la continuité du réel, et la réactivant dans une discontinuité plus essentielle, sépare de lui ceux qui, tels ici le *Du*, vivent au contraire dans l'illusion d'un monde continu. Et que le langage, rompant avec la continuité du mode de diction antérieur, a assumé cette discontinuité en l'inscrivant dans sa syntaxe (suppression des articles, des mots de liaison, postposition des épithètes brisant le moule phrastique courant, emploi constant de la phrase nominale⁹).

⁸ Pour le texte original, AG, p. 128. Nous reprenons ici la traduction que nous avons donnée de cette allocution dans le cahier d'hommage de la RBL 2/3, 1972, p. 84-85.

⁹ Schwarz, *Op. cit.*, p. 38.

Or voici qui doit requérir notre attention. Car si les signes sont de nature verbale, ils posent par là, tout en actualisant l'un des sens de «*Sprachgitter*», une des questions les plus difficiles dont nous ayons à nous saisir, la question de l'analogie – ou tout au moins du rapport – du monde et du langage. Un autre poème de *Sprachgitter* nous servira de guide pour cette question :

SOMMERBERICHT

Der nicht mehr beschrittene, der
umgangene Thymiant Teppich.
Eine Leerzeile, quer
durch die Glockenheide gelegt.
Nichts in den Windbruch getragen.
Wieder Begegnungen mit
vereinzeltten Worten wie:
Steinschlag, Hartgräser, Zelt. (SP 52)

Tout l'intérêt de ce texte, dont on notera qu'il ne comprend pas un seul verbe à la forme active, naît de la fusion qu'il opère entre les deux plans du langage et du réel. Posé comme «rapport» (compte rendu) sur l'été, le poème ne craint pas, en effet, d'intégrer à une démarche toute référentielle à première apparence (v. 2-3) l'indication la plus matérielle, la plus obvie du médium scriptural par lequel cette référentialité est produite (v. 4-5). Plus même, réenchaînant au vers 6 par une nouvelle notation descriptive – le «rien porté dans le chablis» –, il conclut sa courbe en résumant son expérience, l'expérience de l'été, par ces rencontres de mots qui semblent avoir cristallisé en eux l'être propre de son objet.

Ce qui s'impose donc à la lecture de ce poème, c'est le sens fort qu'il faut donner au titre du recueil : la *grille verbale* qui sépare la conscience du monde qu'elle perçoit et même, semble-t-il, l'identité de ce monde et des mots dont le *je* dispose pour le saisir. En effet, si l'été se définit par et dans la rencontre de quelques mots, c'est que sa nature coïncide avec celle du langage et, inversement, que la grille verbale définit l'objectivité¹⁰ d'une saisie de l'été. Une telle identité ne va pas sans poser de problèmes, et tout d'abord celui du statut des mots ainsi «rencontrés».

¹⁰ La forme objectivante se lisant bien ici dans l'absence de verbes actifs et dans le caractère presque «administratif» du langage de ce «rapport».

Quelle est la valeur assignable à ces trois mots ? Dans quelle mesure les réalités qu'ils désignent viennent-elles ajouter leur poids propre à l'expression verbale ?

Y a-t-il identité entre les deux plans ou cette identité doit-elle être lue comme analogique ? En d'autres termes, la structure du langage vient-elle redoubler analogiquement la structure du monde, confirmant ainsi une dernière fois l'antique topos du « monde comme livre » sur lequel Ernst Robert Curtius attira jadis l'attention¹¹ ?

Mais prenons garde que le poème nous fournit quant à ces mots une indication négligée jusqu'ici, à savoir qu'ils se présentent comme des termes *isolés* (« vereinzelt »). Cet isolement est un signe de discontinuité, et cette discontinuité définit la part propre du sujet dans sa relation à un monde qu'il faut comprendre, au contraire, comme continuité inaccessible¹². Or cette discontinuité préside à la présence des mots eux-mêmes puisque aussi bien c'est elle qui les convoque, elle qui les *produit*. Tel est sans doute le sens de cette mystérieuse « Leerzeile », de cet interligne de machine à écrire, qui apparaît après le tapis de thym : introduisant, dans le système de signification que constitue le poème, le procès même de la signifiante à son niveau le plus matériel, il réaffirme la nature linguistique du monde signifié et par là le manque de fondement ontologique aux signes ici convoqués¹³. Les « vereinzelten Worte » rencontrés dans le cours du texte ne marquent pas tant une loi d'analogie entre le monde et le langage qu'ils ne disent la condition de saisie et de connaissance de ce monde, que le langage signifie¹⁴.

Reste cependant que ces mots, tout signes qu'ils soient, ne sont pas des rencontres de hasard, et que, même médiatisée, la réalité à laquelle ils réfèrent se signale par un caractère bien défini. S'il ne saurait être question d'entreprendre à propos de Celan une phénoménologie des éléments à la manière d'un Bachelard ou d'un Jean-Pierre Richard, la

¹¹ *Europäische Literatur und Lateinische Mittelalter*, Francke, Berne, 2e éd. 1954, p. 323 sq.

¹² Cf. Levinas, *Art. cit.*, p. 193.

¹³ Cf. Bernhard Böschstein, « Drostische Landschaft in Paul Celans Dichtung », *Kleine Beiträge zur Drost-Forschung* 1972/73, p. 23.

¹⁴ Cette opposition entre « l'isolement » des mots, leur discontinuité et la continuité du « langage de la nature » se retrouve à la clé du seul texte narratif que Paul Celan ait publié de son vivant, *Gespräch im Gebirg*, le texte qui affirme le plus clairement la rupture ontologique entre la parole humaine et la « langue » de la nature.

matière qui apparaît dans ses poèmes situe néanmoins un lieu et une substance de prédilection qui demandent aussi à être saisis pour eux-mêmes ¹⁵.

De cela «Sommerbericht» témoigne avec éloquence, qui laisse affleurer une réalité se caractérisant par son état de désaffection (v. 2-3), voire de délabrement (v. 6) et en tout cas par son côté non élaboré. De même, dans la seconde strophe, les mots «rencontrés à nouveau» désignent-ils, par-delà leur qualité de mots, une nature marquée par la sécheresse et la dureté, rebelle elle aussi, semble-t-il, à toute élaboration. Cette réalité, qui forme le fond sensible de beaucoup de poèmes de Celan, notamment dans ce recueil et dans le recueil suivant, doit être comprise en relation avec ce que nous avons dit de l'actualisation du temps au début de ce chapitre. Qu'elle ait très souvent un référent réel, le paysage de Bretagne ¹⁶, ne rend pas encore compte de sa véritable spécificité: à supposer même que Celan ait chaque fois composé son poème à partir du paysage qu'il avait sous les yeux, il resterait encore à motiver le choix de *tels* éléments plutôt que de *tels* autres. En vérité, la prédilection pour la «matière de Bretagne» doit être comprise à partir des présupposés poétiques de l'œuvre autant qu'à partir d'un penchant naturel, au reste évident. Ce qui revient à poser, de manière plus fondamentale encore, la question du statut de la matière dans ces recueils.

Le propre de la matière qui apparaît dès *Sprachgitter* est son anorganisme ¹⁷ ou tout au moins son caractère rudimentaire, non travaillé. Cette matière à l'état brut, Celan n'est pas le seul, bien sûr, à y faire retour. Qu'on se souvienne du paysage aride du *Waste Land* ou du rivage préhistorique évoqué au début de «The Dry Salavages», qu'on pense à la méditation de Bonnefoy sur certaines pierres; qu'on songe, plus largement encore, à la présence du règne minéral dans la poésie européenne du XXe siècle ou, dans un autre registre, à l'utilisation de matériaux non élaborés dans la peinture et la sculpture modernes, et l'on conviendra de voir dans la présence de cette matière l'un des phénomènes clés de la modernité.

¹⁵ Cf. D. Meinecke, *Op. cit.*, p. 88-89 et B. Böschstein, *Ibid.*, p. 7-24.

¹⁶ Où Celan, qui possédait une maison en Normandie, se rendait souvent, l'été.

¹⁷ Cf. Th. W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Gesammelte Schriften 7, Suhrkamp, Francfort 1970, p. 477.

Reprise comme sens, cette matière signifie ici de deux façons. Comme marque d'une étrangeté de l'esprit au monde, tout d'abord, par laquelle la conscience et son objet se confirment donc réciproquement dans leur différence – signe, donc, autant que lieu d'une rupture qui, parce qu'elle est fondamentale, se tourne vers le fondamental comme pour mieux se signifier. Puis comme une sorte de vœu ontologique renouvelé. Nous voulons dire une tentative de réassigner au sujet, au travers des différences et par la médiation d'un langage conscient de soi, un « poids », un fondement qui trouve dans l'épellation des formes primitives de la matière une sorte de contre partie à son essentielle fragilité – autant, peut-être, sur un autre plan, qu'un contrepoids libérateur à l'aliénation sociale dont il est l'objet. Là se noue peut-être la relation, par ailleurs infiniment ambiguë, de Celan à Heidegger. Non que la parole celanienne – à l'opposé, sur ce point, de la conception du philosophe – prétende jamais dire l'être. Mais cette parole s'attache volontiers néanmoins, à travers la grille qu'elle projette, à ce qui lui est justement impossible d'atteindre, à cette région de l'élémentaire comme antérieure aux déterminations de la conscience et qu'elle dira en une syntaxe dont la prévalence de termes *nominaux* – notamment ses fameux mots composés¹⁸ – marque le vœu d'assurer à ce qui est dit la forme d'une présence aussi forte que possible.

Nous voici donc ramenés par d'autres chemins à la structure posée en tête de ce chapitre: l'opposition, miroir en cela d'une des grandes oppositions de la poésie moderne, d'une poétique du signe à une poétique de l'être. Dans ce concert, le propre de Celan, on l'aura déjà compris, est de manifester cette opposition non par une prévalence alternative d'un terme sur l'autre, c'est-à-dire par une poésie tournée tantôt vers l'être tantôt vers le signe, mais par sa réitération dans le corps unique de chaque poème.

Il reste encore à préciser un point important ou, si l'on veut, à compliquer encore d'un facteur la dialectique en question. La nature dont il est question dans les troisième et quatrième volumes a beau présenter parfois des traits intemporels, elle reste marquée par l'Histoire. Ce qui veut dire, selon l'équation douloureuse que Celan eut à porter jusqu'au bout, marquée aussi bien par la mort. C'est même cette mort

¹⁸Cf. P. H. Neumann, *Op. cit.*, chap. I.

qui, entraînant avec elle une sorte de fin de l'Histoire, va conduire au paradoxe d'une identité de celle-ci et de l'intemporel:

ENTWURF EINER LANDSCHAFT

*Rundgräber, unten. Im
Viertakt der Jahresschritt auf
den Steilstufen rings.*

*Laven, Basalte, weltherz-
durchglühtes Gestein.
Quelltuff,
wo uns das Licht wuchs, vor
dem Atem.*

*Oelgrün, meerdurchstäubt, die
unbetretbare Stunde. Gegen
die Mitte zu, grau,
ein Steinsattel, drauf,
gebeult und verkohlt,
die Tierstirn mit
der strahligen Blesse. (SP 44)*

Le titre demande à être lu à deux niveaux. Comme désignation traditionnelle, tout d'abord, empruntée au langage pictural: le poème «esquissera» un paysage situé hors de lui. Puis, à un niveau moins proche de la valeur d'usage de l'expression. «Entwurf», dont c'est la première occurrence dans les trois recueils, vient du verbe «entwerfen» que Celan n'emploie, à notre connaissance, qu'une seule autre fois, dans le Discours de Brême, où il est lié à une définition du sens de l'acte poétique:

*In dieser Sprache habe ich (...) Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren (...), um mir Wirklichkeit zu entwerfen.*¹⁹

«Esquisser» la réalité ne peut être ici la peindre, c'est de création, au contraire, qu'il en va, comme dans l'emploi heideggérien de ce mot. Et de même pour notre titre, qui demande à être compris dans son sens fort: comme cette création d'un paysage (d'un texte) qui, si elle s'appuie sur un référent réel, constitue aussi bien une création autonome sur le plan verbal. L'esquisse d'un paysage, à la limite, c'est le paysage d'une esquisse: celui du poème qu'elle titre. Autant que comme description

¹⁹AG, p. 128 nous soulignons.

d'une réalité déjà existante, le texte doit donc être saisi comme projet d'une réalité à venir.

Ce paysage n'en reste pas moins marqué d'emblée par la mort, comme l'indiquent les «tombeaux circulaires» qui ouvrent son espace. D'une mort qui, s'inscrivant comme souvenir – les tombeaux sont aussi un mémorial – paraît avoir contaminé le temps dans lequel ce paysage est posé: «Im Viertakt der Jahresschritt auf den Stilstufen rings». Tel semble en effet le sens de cette formulation: de désigner une circularité (celle du rythme des saisons) qui redouble celle des tombeaux et de définir ainsi le temps, centré par la mort, dans la permanence d'une répétition.

L'absence d'action verbale, au moins au présent, qui domine la première strophe se retrouve, quoique dans un sens différent, dans la seconde. Détournant son regard du théâtre tumulaire, le poème y évoque ce qu'on pourrait nommer la matière première du paysage qu'il est en train d'esquisser. Cette matière est double: minérale, ou plutôt volcanique (le basalte est aussi une roche d'origine ignée), elle participe aussi, comme en témoigne l'agrégat sémantique inédit du «weltherz-durchglühtes Gestein», du centre même (du «cœur») de la création terrestre. Cette désignation anthropomorphisante, qui n'est pas sans rappeler certaines tournures de Rilke, est loin cependant de préfigurer une sorte d'analogie entre le «cœur» de la terre et celui du sujet. Car s'il est vrai que c'est face à cette minéralité, et la privilégiant dans son regard, que le sujet s'introduit comme tel dans le poème, ce regard marque aussi une distance. Le moment de la présence subjective («wo uns das Licht wuchs») est perçu, certes, encore relativement à la pierre (ou plus précisément, au *tuf* d'une source), mais comme séparation: la lumière qui semble sourdre de cette pierre de source situe celle-ci curieusement *devant* le souffle («vor/dem Atem») et cette indication, qui s'augmente encore de l'opposition entre la compacité du minéral et l'appréhension subjective qui est faite de ce monde à travers des éléments non solides («Licht», «Atem») a pour sens selon nous de creuser une différence entre le «wir» et le monde. En d'autres termes, le moment de «création naturelle» figuré dans cette seconde strophe n'intègre le sujet qui «l'esquisse» qu'au travers d'une différence qui deviendra première dès la strophe suivante. Le fondamental – où un Goethe, dans son essai sur le granit, par exemple, pouvait trouver confirmation de sa propre originalité – s'il permet la localisation d'un

espace dont l'aspect ontologisant est évident, ne laisse simultanément de préparer la voie à une ressaisie de l'élémentaire comme signe.

C'est la troisième strophe qui opérera cette ressaisie. En accentuant tout d'abord l'impénétrabilité, pour le sujet, de l'espace-temps dans lequel les pierres de la seconde strophe étaient posées: la description de l'heure le montre. D'abord «plastique» («Oelgrün, meerdurchstäubt»), elle finit par marquer une interdiction:« die *unbetretbare* Stunde.» Puis en poursuivant l'épellation du paysage par la mention d'une forme pierreuse dont la fonction symbolique nous semble manifeste. L'animal bossué et carbonisé, qui participe encore par sa substance ignée à la matière décrite antérieurement, et dont le front est marqué d'une étoile rayonnante, renvoie selon nous à la mort initiale, aux «Rundgräber», lesquels rappellent sans doute les morts qui hantent la conscience de Celan. Cet animal, c'est une figure du Juif, lui aussi marqué au front d'une «étoile rayonnante», une figure d'autant plus marquante qu'elle est située «vers le milieu» du «tableau» et qu'elle contribue ainsi à transformer l'ensemble du milieu naturel dont elle surgit en *signe* d'une étrangeté qui renvoie non à l'être, mais à la mort.

La dialectique que nous avons cru pouvoir lire dans le titre d'«Entwurf einer Landschaft» est donc à comprendre dans l'intervalle qui oppose la constitution verbale d'un objet pour ainsi dire «compatible» au regard et la mémoire du sujet de ce regard. Comme le dit Adorno: «Sie (les poèmes de Celan) ahmen eine Sprache unterhalb der hilflosen der Menschen, ja aller organischen nach, die des Toten von Stein und Stern. Beseligt werden die letzten Rudimente des Organischen; zu sich selbst kommt, was Benjamin an Baudelaire damit bezeichnete, dass dessen Lyrik eine ohne Aura sei (...) Die Sprache des Leblosen wird zum letzten Trost über den jeglichen Sinnes verlustigen Tod.»²⁰. Esquisse d'un paysage toujours à venir, le poème ne s'en trace pas moins sur le fond d'un temps marqué une fois pour toutes du sceau de la mort, d'une mort historique qui a transformé l'histoire en cette mémoire au futur dont chaque poème témoigne à son tour. Cette contradiction fonde la condition d'être de la réalité poétique en jeu dans *Sprachgitter* et plus encore celle du sujet qui, le texte de l'*Almanach* Flinker nous l'a rappelé, ne dispose pas tant de cette réalité qu'il ne tente de se saisir à travers elle.

²⁰ Adorno, *Op. cit.*, p. 477.

POÉSIE ET DIFFÉRENCE

Si 1959 s'imposait, par la publication de *Sprachgitter*, comme l'une des années clés de la production de Celan, cette même année voyait aussi paraître par ses soins un autre livre auquel on peut penser que le poète n'attachait guère moins de prix : sa traduction d'un choix de poèmes d'Ossip Mandelstam¹. Outre sa qualité, cette traduction marque bien plus qu'une simple affinité poétique du genre de celles qui amenèrent Celan à traduire par exemple René Char ou même, plus tard, Henri Michaux et André du Bouchet. Figure tutélaire de sa poésie, Ossip Mandelstam représente pour Celan, plus encore qu'un frère d'élection, le lieu spirituel d'une véritable et entière *identification* :

*der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm,
was er schon weiss, er nimmt es, er nimmt es dir ab, mit Händen,
du löst ihm den Arm von der Schulter, den rechten, den linken,
du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit Fingern, mit
Linien,
– was abrisst, wächst wieder zusammen –
da hast du sie, da nimm sie dir, da hast du alle beide,
den Namen, den Namen, die Hand, die Hand,
da nimm sie dir zum Unterpfand,
er nimmt auch das, und du hast
wieder, was dein ist, was sein war... (N 82, v. 12-21)*

Ces vers sont empruntés au quatrième recueil de Paul Celan, *Die Niemandsrose*, lequel est justement dédié «à la mémoire d'Ossip Mandelstam». D'où, pour nous, une double question. Pourquoi cette dédicace, et pourquoi ce recueil-là entre tous ?

¹ Ossip Mandelstamm, *Gedichte*, S. Fischer Verlag, Francfort 1959.

En vérité, l'identification à Mandelstam se motive par toute une série de points communs. Et, pour commencer, par cette insistance que les deux poètes mettent à définir la poésie de manière *dialogique*. Ainsi le passage, si souvent cité, du Discours de Brême qui compare le poème à une bouteille jetée à la mer² trouve-t-il son répondant exact dans un texte de Mandelstam, traduit justement en français sur les instances de Celan pour le quatrième numéro de la revue *L'Ephémère* sous le titre «L'interlocuteur»³. Parler, écrire, ces actes n'ont de sens que par rapport à un destinataire, fût-il inconnu⁴. Du moins est-ce là pour nos deux auteurs, autant qu'une évidence même, un devoir. Existents cependant des liens plus intimes. Celui du destin juif dont, nous y reviendrons, l'identification est inséparable. Celui d'une histoire dont le poète cadet pouvait éprouver l'unité jusque dans le rapport au langage. Puis, plus étroitement, à l'intérieur de ce destin se dévoilent des analogies. On sait l'attachement profond de Celan pour sa mère dont la figure, furtive ou insistante, traverse tous les recueils. Ce qui a été moins remarqué est le lien véritablement vernaculaire qui lie cette mère à la langue, donnant toute sa force à l'expression de «langue maternelle». La mère est mise en relation avec la langue, et plus précisément encore avec la poésie, dès l'un des premiers poèmes de *Der Sand aus den Urnen*:

*Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim,
den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?*⁵

Si ces vers se réfèrent à la difficulté *postérieure* de supporter encore une poésie allemande dont la complicité avec le nazisme n'est plus à démontrer, ils évoquent en même temps une époque où le rapport entre la mère et la poésie de langue allemande semble avoir défini au contraire une sorte de bonheur. Comme le note Mayer avec justesse: «Seine Sprache ist an die Mutter gebunden, sie nimmt ihren Ursprung, wo Verlust ist, und sie überwindet im Sprechen diesen Verlust, indem dabei Schmerzenserinnerung und Anlass je gegenwärtig sind. In der schmer-

² AG p.128.

³ *L'Ephémère* 4, 1967, p. 66-73. Sur ce parallèle, Cf. aussi G. Neumann, *Op. cit.* p. 213 note 102 et P. Mayer, *Op. cit.*, p.24.

⁴ Cf. la lettre à Hans Bender du 18 mai 1960, reproduite dans *UPC*, p. 26-27.

⁵ cité in P. Mayer, *Op. cit.*, p. 8.

zlichen Muttersprache muss das Verlorene, das im Tod der Mutter erfahren wurde, wiedergefunden werden.»⁶ Quête du langage et quête de la mère ne doivent pas être séparées.

C'est ce que dit aussi à sa façon le poème que nous avons cité au début :

*Wie heisst es, dein Land
hinterm Berg, hinterm Jahr?
Ich weiss, wie es heisst.
Wie das Wintermärchen, so heisst es,
es heisst wie das Sommermärchen,
das Dreijahreland deiner Mutter, das war es,
das ist,
es wandert überallhin, wie die Sprache,
wirf sie weg, wirf sie weg,
dann hast du sie wieder...* (N 83, v. 39-48 nous soulignons)

Lieu à retrouver, mais lieu errant comme la langue, le pays natal est mis en rapport avec la mère qui lui donne une profondeur presque mythique. Or ce pays où sa mère a séjourné trois ans, n'est autre que la Russie, pays de Mandelstam qui est d'ailleurs évoqué au début du poème : « Ein Weg/nach Russland steigt dir ins Herz. » Aussi bien, ne peut-on manquer d'être frappé, lisant telle page du *Bruit du Temps*, de la coïncidence qui se marque dans le rapport des deux écrivains à la langue de leur mère :

La langue de ma mère était le grand russe littéraire, pur et sonore, avec des voyelles quelque peu élargies et trop ouvertes ; son vocabulaire pauvre et concis, les tours de phrase étaient monotones, *mais c'était une langue, il y avait en elle quelque chose d'authentique et d'assuré*. Ma mère aimait parler et avait plaisir à entendre la racine et le son du grand russe (...) Mon père n'avait pas du tout de langue, c'était un bégaiement et une absence de langue.⁷

Attentif comme il l'était aux signes unissant les lieux et les personnes, comment Paul Celan eût-il pu rester insensible à ces coïncidences qui intéressaient de surcroît ses relations les plus secrètes à sa création ?

⁶ *Ibid.*

⁷ Ossip Mandelstam, *Le Bruit du Temps*, traduit et annoté par Edith Scherrer, l'Age d'Homme, Lausanne 1972, p. 35. On relèvera en passant chez les deux poètes le silence ou le discrédit qui portent sur le côté paternel de leur origine. Chez Mandelstam autant que chez Celan, les filiations sont matrilineaires.

Il est certain enfin que l'identification à Mandelstam tenait chez Celan de la conviction de subir un destin semblable, le poème «Es ist alles anders» ne laisse aucun doute sur ce point. La communauté d'expérience («du erzählst ihm, was er schon weiss») se mariant à une communauté de situation (Mandelstam exilé de Moscou n'était-il pas, *mutatis mutandis*, dans une position semblable à celle de Celan exilé à Paris?), tout contribuait à faire du poète russe une figure d'élection.

Mais il y a peut-être, au-delà de l'irréductible de ces affinités électives, une autre raison encore à cette dédicace, et qu'il faut mettre en rapport avec la situation que Celan a pu croire occuper, poétiquement, pendant les années d'élaboration de *Die Niemandrose*. Il y a, dirons-nous, le nom de Mandelstam auquel Celan, si conscient des virtualités signifiantes de l'onomastique, ne pouvait manquer d'assigner une valeur symbolique⁸. Or ce nom signifie autant qu'il nomme: il signifie cette «race des amandes» dans laquelle nous avons appris à reconnaître une désignation du peuple juif. Dédier *Die Niemandrose* à la mémoire d'Ossip Mandelstam, c'était donc, par-delà le geste de fraternisation poétique, placer le livre sous le signe du ressouvenir tout en assignant au sujet remémorant la place d'un médiateur dont la parole sera prolongement et communauté.

Cette place, comme nous allons le voir, détermine largement la façon dont se pose la question du sujet dans le quatrième recueil, et que les premières strophes d'un poème de sa seconde section nous aideront à préciser:

RADIX, MATRIX

*Wie man zum Stein spricht, wie
du,
mir vom Abgrund her, von
einer Heimat her Ver-
schwisterte, Zu-
geschleuderte, du,
du mir vorzeiten,
du mir im Nichts einer Nacht,
du in der Aber-Nacht Be-
gegnete, du
Aber-Du -:*

⁸ Ce que P. H. Neumann, avec son attention habituelle, n'a pas manqué de relever. *Op. cit.*, p. 32-34.

*Damals, da ich nicht da war,
damals, da du
den Acker abschrittst, allein:*

*Wer,
wer wars, jenes
Geschlecht, jenes gemordete, jenes
schwarz in den Himmel stehende:
Rute und Hode - ?*

*(Wurzel.
Wurzel Abrahams. Wurzel Jesse. Niemandes
Wurzel - o
unser.) (N 37, v. 1-24)*

A considérer la dialectique pronominale qui structure ce poème et à la rapporter à des tensions antérieures semblables, il est facile de voir combien les signes sous lesquels cette dialectique est placée ont changé. La première strophe pose l'opposition, presque traditionnelle, du *Ich* et du *Du*, en fondant leur relation dans le négatif: le *tu* n'est dit solidaire du *je* que dans la mesure où leur «patrie» («Heimat») commune est définie comme «abîme» («Abgrund»); le lieu de la (seconde) rencontre est qualifié comme «Nichts einer Nacht», le *tu* devenant presque, par le jeu du «Aber», une sorte de double de lui-même. Rien de très nouveau jusque-là, du moins dans la structuration de l'opposition qui sert d'épine dorsale au poème. C'est avec la seconde strophe que s'amorce le changement qu'il nous faut dégager. Sortant du présent implicite de la première strophe, le *je* s'y adresse au *tu* en le référant à un temps antérieur à lui-même («da ich nicht da war») et surtout à un temps défini de façon telle qu'il prend figure de temps biblique: «damals, da du / den Acker abschrittst, allein.» Celle qui «traversait les champs, seule» et qu'il faut identifier dans un premier temps à la mère (comme le titre du poème nous y convie) est en même temps, du moins selon notre hypothèse, Ruth la Moabite, laquelle, comme on sait, parcourait seule les champs de Booz pour y glaner les épis oubliés. Articulé sur ce qui fut peut-être le prénom de la mère de Celan⁹, le poème opère ainsi une ressaisie de l'origine biblique de ce nom, ressaisie qui donne à la

⁹L'hypothèse semble phonétiquement confirmée par le rappel du même son dans la «Rute» du vers 20. Klaus Weissenberger, quant à lui, rapporte cette promeneuse à Déméter. *Die Elegie bei Paul Celan*, Francke, Berne 1969, p. 66.

mère le statut d'une véritable souche, d'une racine («radix») du peuple juif¹⁰. Mère de Jessé («Cf. Wurzel Jesse»), aïeule de David (Ruth, 4, 17), Ruth, en tant que le *du* interpellé ici, réaliserait ce que la poésie de Celan n'avait encore jamais osé: elle donne un fondement, ou si l'on préfère, un antécédent, biblique à l'histoire qui vient de s'écouler, elle ancre le présent (ici le rapport à la mère défunte) dans l'histoire par le truchement du modèle tiré de la Bible.

Un tel ancrage, cela va de soi, ne peut être posé de façon trop péremptoire, son statut doit, presque nécessairement, revêtir la forme d'une allusion. Ce qu'il faut comprendre ici est que Celan ne dispose pas subitement, disons depuis 1959, d'un modèle de compréhension automatique de l'histoire. Ce modèle, grâce auquel le non-sens absolu de la destruction nazie pourrait être approché, grâce auquel, surtout, la survie pourrait prendre sens, il le *cherche*, de poème en poème et, si l'on ose dire, de cas en cas. De là l'ambiguïté temporelle de notre poème. «Damals» (v. 13), selon notre hypothèse, désigne le temps de Ruth la Moabite; mais la troisième strophe, donnée, sur le plan de la grammaire, comme contemporaine à la seconde, n'est pas à comprendre hors du temps de la destruction nazie. Ce qu'il faut donc saisir ici est le sens d'un tel questionnement paradoxal. La question posée dans la troisième strophe, cette étrange question d'apparence tout rhétorique, est en vérité la question la plus profonde, puisqu'elle porte sur l'identité même du peuple juif dans la mesure où celui-ci s'est toujours compris dans son ascendance biblique. Le sens d'une telle question est justement, et sans jeu de mots, question du sens, question du sens à accorder encore à ce nom exprès passé sous silence ici, Israël, dont les Juifs autant que leurs persécuteurs se sont prévalus jusqu'ici, mais dont le poème, conscient de l'histoire intervenue, n'hésite pas, lui, à interroger la validité.

Cette identité, dans la mesure où elle se définit par son origine, trouve sa vérité dans une équivoque:

(*Wurzel.*
Wurzel Abrahams. Wurzel Jesse. Niemandes
Wurzel - o
unser.)

¹⁰Schwarz, *Op. cit.*, p. 50.

«Niemandes Wurzel» a un double sens: «racine de personne» et donc du vide, origine coupée, mais aussi «racine de Personne» au sens où «Psalm» le louera¹¹, origine négative, mais reconnue et fondée dans l'équivoque du nom de Celui qui ne peut être nommé. Ainsi donc la troisième «racine» ne récusé pas les deux premières, celles d'Abraham et de Jessé qui définissent traditionnellement l'origine d'Israël, mais les complète, en précisant du même coup le lieu à partir duquel le recours au modèle biblique devient possible et légitime. Ce lieu, on l'aura compris, est celui d'une différence, condition nécessaire de toute permanence, fût-ce celle des noms.

Pour Paul Celan, la différence marque, bien plus qu'un terme dialogique monnayable, la condition même du dialogue autant, paradoxalement, que de l'identification possible à la communauté dont il se fait l'interprète. Son judaïsme poétique est un judaïsme de la non-identité. Non-identité du sujet, de Dieu, de l'histoire à eux-mêmes. C'est ce que nous fait comprendre l'un des plus beaux poèmes qu'il ait écrits:

PSALM

*Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.*

*Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühn.
Dir
entgegen.*

*Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.*

*Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn. (N 23)*

¹¹ Cf. aussi P. H. Neumann, *Op. cit.*, p. 40.

On ne prétendra pas, après tant d'autres, livrer ici la clé de ce texte dont la beauté n'a pas manqué d'attirer une large partie des interprètes de Celan¹². Plutôt que de trancher dans un sens ou dans l'autre, le devoir de l'interprétation nous semble consister ici dans le déploiement du jeu des ambivalences dont la non-identité est, en définitive, la seule vérité.

Le titre du poème pose à lui seul déjà deux problèmes essentiels : le problème de l'identité du destinataire de ce psaume et celui de l'identité de ses récitants. Qui parle, en effet, dès le premier vers qui réunit d'emblée les protagonistes principaux ? Un choriste, sans doute, - mais plus précisément ? Un psalmiste parlant pour les morts, mort lui-même en quelque sorte, comme le voudraient Schwarz et Mayer¹³ ? Un psalmiste de l'humanité survivante, comme leur réplique Neumann¹⁴ ? Remarquons tout d'abord ce fait : quelqu'un, dont l'identité n'est pas spécifiée, parle ici *pour les autres*, dans une forme collective qui a valeur d'universel¹⁵. A lui seul, ce fait est suffisamment rare dans la poésie de Celan pour mériter d'être relevé. Au contraire de chez Nelly Sachs, par exemple, le *nous* comme pluriel de la communauté n'intervient presque jamais chez Celan. Sans doute, ce *nous* structurait-il déjà la célèbre « Todesfuge », mais la « Todesfuge » fut justement, et en ce sens-là aussi, une exception¹⁶. D'une manière générale, on peut dire que le *nous* celanien désigne la dualité singulière du *je* et du *tu* particuliers à chaque poème et qu'il se renonce comme communauté dans la mesure même où cette dualité se donne pour irréductible. Ici encore, c'est la différence qui règle le jeu.

Dès lors que cette irréductibilité (du « duel ») cède à l'universel, dès lors que le *nous* devient celui du psalmiste et se fait par là le représentant de tous, la différence – la distance propre au lieu du dire celanien – devra

¹²Schwarz, *Op. cit.*, p. 50-54, P. H. Neumann, *Op. cit.*, p. 52-55, P. Mayer, *Op. cit.* p. 37-40 et 116-118, Joachim Schulze, « Mystische Motive in Paul Celans Dichtung », *Poetica* 3, 1970, p. 484-495, D. Meinecke, *Op. cit.*, p. 195-196, Walther Killy, *Elemente der Lyrik*, Beck, Munich 1972, p. 59-65, Ch. L. Hart Nibbrig, *Op. cit.*, p. 239-240 et Klaus Voswinckel, *Paul Celan. Verweigerter Poetisierung der Welt*, Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg 1974, p. 191-194.

¹³Schwarz, *Op. cit.*, p. 51 et Mayer, *Op. cit.*, p. 117.

¹⁴P. H. Neumann, *Op. cit.*, p. 53.

¹⁵Cf. W. Killy, *Op. cit.*, p. 59.

¹⁶Cf. James K. Lyon, *Op. cit.*, p. 50.

en quelque sorte migrer à un autre niveau de la constitution poétique du sens, sous peine, sinon, de sacrifier la nature spécifique de cette poésie. Aussi bien pourrions-nous penser que cette différence est venue se loger comme équivoque de l'identité même de ce *nous* devenu universel.

Le poème s'ouvre sur l'annonce de ce qu'on pourrait nommer une non-itérativité de l'histoire, et plus encore de la Genèse (v. 2-4)¹⁷. L'accent de ces vers ne porte pas sur le *nous* qui, quoique indéterminé, se suppose connu, mais sur le «niemand» répété trois fois, en position d'anaphore, et d'autant plus accentué qu'il constitue à soi seul le quatrième vers. Pronom, ce «niemand» sert de support à la négation démiurgique qui structure cette strophe conçue sur un modèle biblique¹⁸. La seule chose qui paraisse sûre à ce stade est cette négation – personne – contredisant l'acte de celui qui fut antérieurement le Dieu judaïque.

C'est avec la seconde strophe et son retournement verbal que la différence s'introduit. De pronom qu'il était, «niemand» s'y voit hypos-tasié en nom propre et invoqué comme tel. De négation, ce «Niemand», qui s'écrit maintenant avec majuscule, est devenu positivité. Or ce qu'il faut remarquer à ce point, c'est que si ce retournement peut, comme on l'a noté¹⁹, attester quelques antécédents dans la mystique et la mystique juive en particulier, et si donc²⁰ «Niemand» peut avoir le sens de «Dieu», la création de l'équivoque n'est pas à saisir ailleurs que dans le mouvement même du poème dont c'est le langage qui assure seul l'identité des termes. En ce sens, «Niemand» n'est pas l'importation d'un concept théologique, mais la réalisation poétique d'une identité qui n'existe pas ailleurs que dans le texte. *C'est l'équivoque qui est affirmée*, l'équivoque entre l'hypostase du signifiant et la négativité du signifié. «Niemand» n'est pas plus «Dieu» que «personne», il est l'ambivalence, nous dirons la *différence* de ces deux possibilités.

¹⁷Cf. Ch. L. Hart Nibbrig, *Op. cit.*, p. 239.

¹⁸Dans *Job* on peut lire: «Souviens-toi: tu m'as fait comme on pétrit l'argile et tu me renverras à la poussière» (10,9). Il est vrai que notre interprétation présuppose que le «niemand» de cette première strophe est à lire comme négation. Une autre lecture est possible qui, excipant du retournement de la seconde strophe, fait déjà du pronom un nom. Cf. là-dessus, W. Killy, *Op. cit.*, p. 60.

¹⁹Cf. Schulze, *Op. cit.*, p. 485 sq.

²⁰même procédé dans *Gespräch im Gebirg*: «der spricht, weil niemand ihn hört, niemand und Niemand». *Das Atelier. Zeitgenössische Prosa*, hrsg. von K. Wagenbach, Frankfurt, Fischer Bücherei 455, 1962, p. 125.

Mais si tel est le cas, c'est avec elle l'identité même de ceux qui disent *nous* et qui en dépendent (même négativement) que cette équivoque entraîne avec soi. En d'autres termes, *nous* demande à être compris comme le corrélat de «Niemand» et doit donc être interprété comme pouvant désigner à la fois ceux dont la création est révolue (les morts) et les vivants dont la soumission à une transcendance négative est affirmée avec force. La différence consubstantielle à cette étape de la poésie de Celan ne s'est donc pas évanouie, elle s'est glissée à l'intérieur de la forme nouvellement investie. Le fait est d'autant plus frappant que le psaume reprend à ses modèles bibliques le moule d'une forme rituelle qui se voit ainsi refaçonnée de l'intérieur par l'introduction de la contradiction (des signifiés) dans le sein de l'unité (signifiante).

La troisième strophe dit bien cette contradiction. Axée sur la métaphore de la rose²¹, déjà amorcée par le «blühn» de la seconde strophe, elle affirme l'être-métaphorique de ses sujets en dévoilant leur fondement verbal. Car prenons garde que le *nous* dont il est question ici se construit littéralement sous nos yeux, se construit comme différence et surtout comme une identité verbale telle que son autonomie demande à être respectée. En d'autres termes, c'est encore une fois à partir des différences signifiantes, constitutives de la métaphore, qu'il faut essayer de comprendre l'identité du sujet et non pas tenter de voir dans la métaphore le produit d'une transposition de telle ou telle identité antérieure. Cela est d'autant plus nécessaire que cette troisième strophe contient une affirmation susceptible, mal lue, de renverser un tel ordre de compréhension: «Ein Nichts/waren wir, sind wir, werden/wir bleiben, blühend». La quasi-éternité posée ici ne procède pas, en effet, d'une vision *sub specie aeternitatis*²² de l'histoire humaine propre aux psalmistes puis transposée en métaphore. C'est au contraire la métaphore qui rend possible, dans sa structure paradoxale, la durée posée ici. Cette structure n'est, bien sûr, que la structure symétrique du «Niemand»: même opposition entre la positivité des signifiants et la négativité du signifié, redoublée par la reprise de l'image de la rose, elle-même témoin, dans sa dualité, de cette solidarité au «Niemand»²³.

²¹ Cf. Schulze, *Op. cit.*, p. 488 et Killy, *Op. cit.*, p. 62.

²² Cf. Schwarz, *Op. cit.*, p. 51.

²³ Schulze a bien remarqué la différence grammaticale des deux génitifs (gen. qualitatis et gen. possessivus), *Op. cit.*, p. 490 note 43.

Ce qu'il importe donc de saisir tout d'abord de cette métaphore, c'est qu'elle identifie l'être de ceux dont il est question, l'être du « wir » à une contradiction. « Rose », la communauté judaïque – le « Rosenges-chlecht » comme Mayer l'a montré²⁴ – trouve son identité dans le paradoxe de cette croissance d'un Rien. Identité divisée donc, et d'autant plus que, fondée sur le Rien, elle ne cesse simultanément de s'inscrire dans une structure théologique donnée ici par la forme du psaume.

C'est ce dont semble témoigner à sa façon la quatrième strophe qui, tout en prolongeant la métaphore, l'infléchit vers son origine possible. Le « style » et « l'étamine », tous deux organes reproducteurs de la plante, font signe vers une croissance qui est aussi, ne l'oublions pas, croissance des humains. A cette croissance s'opposent, dans le contrepoint des adjectifs aux substantifs, deux déterminations qui relèvent, quant à elles, d'une attitude théologique : « clair d'âme » et « ciel-désert ». N'y aurait-il pas là une sorte de reflet de la tension entre le *wir* et le « Niemand » des strophes précédentes ? La tension consubstantielle à l'humain entre une attente (« seelenhell ») du divin et l'absence (« him-melswüst ») de celui-ci ? Tension qui trouverait en quelque sorte son modèle absolu dans la figure du Christ²⁵ – lequel devient chez Celan l'image antique de la Passion moderne des Juifs – dont l'exemple semble invoqué dans les derniers vers : la corolle rouge du mot ensanglanté – c'est-à-dire des paroles de la blessure – chanté par le *nous*, soit par les Juifs devenus l'image multipliée du Christ – d'un Christ ressaisi sans doute au moment du « Eli, Eli, lamma sabact'ani ? » – par-dessus la couronne d'épine (et donc vers le ciel ?) ne figurerait-elle pas ainsi le statut même de la parole du poème ? « Psalm », ce n'est pas un hasard, est le seul poème de *Die Niemandrose* fondé sur un tel emploi de la première personne du pluriel. Poème de la dévotion au divin, il en dit l'identité contradictoire en dévoilant par là le fondement contradictoire de l'identité de ses sujets.

²⁴ *Op. cit.*, p. 37-38.

²⁵ Walther Killy croit pouvoir repérer dans cette dernière strophe une superposition de Ps. 132,18 (« Et sur sa tête (=de David) fleurira sa couronne ») et de Jean 19, 5 où il est question de la « couronne tressée d'épines » et du manteau de pourpre dont les soldats revêtent Jésus après le jugement de Pilate. *Op. cit.*, p. 61.

Tel devient d'ailleurs le prix à payer pour une méthode poétique désireuse, semble-t-il, de renouer avec une certaine immédiateté de nomination : elle brise, sur le plan des significations, l'unité réactivée du mot (du signifiant) qu'elle s'est risqué à employer malgré son usure. L'emploi du terme « Dieu », en ce sens, est exemplaire, qui sert à définir la brisure :

*Gott, das lasen wir, ist
ein Teil und ein zweiter, zerstreuter :
im Tod
all der Gemähten
wächst er sich zu.* (N 16, v. 10-14 nous soulignons)

Cette brisure est même, dirons-nous, la condition de son emploi, au reste déjà relativisé par la référence au livre (« Gott, das lasen wir »). Citation, « Dieu » se définit comme division et comme paradoxe – ce que confirme un autre poème du recueil :

*Zweihäusig, Ewiger, bist du, un-
bewohnbar. Darum
baun wir und bauen.* (N 45, v. 1-3)

Le *wir* dont il est question ici est un duel, comme l'indique le septième vers de ce texte (« Komm, Geliebte »), et donc ce que nous nommerions un universel singulier. Et pourtant, confronté à la division de l'« Eternel », il marque lui-même une sorte de déhiscence interne qu'indique la répétition du verbe qu'il commande : « baun wir und bauen ». Cette déhiscence marque en vérité l'articulation du sujet à une poétique pour laquelle l'ambivalence du Oui et du Non promue jadis au rang d'un devoir est devenue réalité. Pour laquelle, en d'autres termes, l'identité de chaque unité du dire poétique, y compris l'unité du sujet, doit être soumise à une contradiction comprise comme fondement du réel, sous peine de trahir celui-ci.

Il nous reste à présent à préciser un autre fondement à cette division du sujet et comme sa signature spécifique dans ce volume : sa division linguistique. Qui se reporte au *Gespräch im Gebirg* verra s'y manifester une séparation du Juif d'avec lui-même que la syntaxe, calquée sur le modèle du yiddish ²⁶, extériorise dans le rythme conjonctif de sa para-

²⁶comme Paul Celan nous le confirma lui-même au moment où nous lui soumettions une version française de ce récit en février 1967.

taxe. Mais cette division signifie encore autrement. Extériorisé dans cette langue qui reste allemande, le «Jud» (signifiant ambigu pour désigner tout ensemble le Juif en yiddish et en allemand anti-sémite) s'y ressaisit à partir de sa différence linguistique même, en faisant de l'écart yiddishisant de sa parole le lieu d'une nouvelle identité. Or ce cheminement du «Jud» dédoublé marque aussi bien le mouvement verbal à partir duquel l'identité du *Ich* se donne à reconquérir dans *Die Niemandrose*.

On en lira pour preuve notamment, à côté de bien d'autres, ce poème à la fois clair et obscur :

BENEDICTA

Zu ken men arojfgejn in himel arajn
un fregn baj got zu's darf asoj sajn?

Ge-
trunken hast du,
was von den Vätern mir kam
und von jenseits der Väter:
-- , Pneuma.

Ge-
segnet seist du, von weit her, von
jenseits meiner
erloschenen Finger.

Gesegnet: Du, die ihn grüsste,
den Teneberleuchter.

Du, die du's hörtest, da ich die Augen schloss, wie
die Stimme nicht weitersang nach:
's mus asoj sajn.

Du, die du's sprachst in den augen-
losen, den Auen:
dasselbe, das andere
Wort:
Gebenedeiet.

Ge-
trunken.
Ge-
segnet.
Ge-
bentscht. (N 47)²⁷

²⁷ Nous rétablissons la virgule avant «Pneuma» ainsi que le veut le manuscrit. Cf. sur ce point D. Meinecke, *Op. cit.*, p. 277.

Le thème du texte est donné par le titre. « Bénie », le *Du* renvoie dès le premier vers, à ce que l'on peut supposer être la bénédiction du vendredi soir, c'est-à-dire, en tout cas, à une invocation de la grâce divine visée dans sa bonté. C'est à cette invocation qu'il faut opposer tout d'abord la question comprise dans le distique placé en exergue²⁸ et qui a pour fonction de mettre cette grâce en question. Ces vers sont plus qu'une simple citation, en effet, ainsi qu'en témoigne, outre leur fonction introductive, leur langue même, qui est, si l'on ose dire, la langue de l'exil et de la douleur, la langue de ceux qui subissent l'état de fait questionné. Envisagé sous cet aspect, « Benedicta » interroge la possibilité même d'une invocation de la grâce divine *après* la catastrophe que l'on sait.

Les trois premières strophes, anaphoriquement alignées sur le préfixe du participe passé « ge » et proches en cela d'une forme rituelle, disent le cérémonial du Shabbat tout en rappelant, chacune à sa manière, l'arrière-plan tragique sur lequel ce cérémonial se déroule. Ainsi du silence, c'est-à-dire de la brisure qui, au vers 6, précède le « Pneuma » et qu'on peut comprendre comme la rupture de l'intégrité du lien symbolisé dans la boisson, lien qui jadis, au temps des « Pères » (des Patriarches), mais venant aussi bien « d'au-delà », réunissait l'homme et Dieu par l'intermédiaire de la « ruah »²⁹. Ainsi des doigts brûlés, éteints, de la seconde strophe. Ainsi de la tournure quasi oxymorique du « chandeller des ténèbres » (v. 12).

Quant à la voix – du disque ?³⁰ –, il importe de noter que son silence intervient à la suite de la phrase cruciale du poème, qui est en même temps la réponse à la question posée par l'exergue : « 's mus asoj sajn. » De cette phrase, deux choses sont à retenir. La première est son sens, qui réaffirme la nécessité de l'état de choses questionné dans l'exergue ; qui justifie donc, en quelque sorte, le tragique antérieur au nom d'un principe transcendant situé « In himel arajn », et dont le silence qui suit dit bien la difficulté. La seconde est, à nouveau, la langue dans laquelle cette réponse est donnée. Cette réponse acquiert d'autant plus de gravité qu'elle précède ce qui, dès lors, va apparaître comme sa conséquence : la

²⁸ Ces vers d'une chanson yiddish disent à peu près : « Mais nul homme ne peut-il entrer au ciel / et demander à Dieu s'il doit vraiment en aller ainsi ».

²⁹ Cf. André Néher, *L'Essence du prophétisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, p. 8.

³⁰ Cf. Meinecke, *Op. cit.*, p. 277.

bénédiction prononcée par le *Du*. Cette bénédiction conclut donc, en quelque sorte, l'interrogation menée par le poème, en réimposant, au cœur même du souvenir, l'acte fondateur de la foi. Mais elle n'a lieu, simultanément, qu'en tant que conscience de la difficulté de nommer :

Du, die du's sprachst (...)
dasselbe, das andere
Wort:
Gebenedeiet.

Ce mot « même et autre »³¹ qui marque la bénédiction, c'est, bien sûr, le mot « gebentscht » qui clôt le poème en signalant le lieu linguistique et historique à partir duquel cette bénédiction s'est rendue possible. En tant que bi-partition du signifiant, mi-allemand, mi-yiddish, en tant qu'écart, donc, que différence inscrite au sein même de l'unité, « gebentscht » dit le prix poétique à payer pour que devienne légitime cette acceptation de la grâce divine.

Mais en même temps, cette expression – « dasselbe, das andere Wort » – fait signe bien au-delà de ce seul poème. L'écart constitutif du mot en tant que « même et autre », dont le jeu entre l'allemand et le yiddish n'est que la manifestation la plus visible et à travers lequel, seul, le sujet ose s'affirmer, constitue ce qu'on pourrait nommer le *régime* de la diction poétique celanienne du quatrième recueil. En témoigne ce poème, décisif pour notre point de vue, et dont le titre est déjà signe de retournement :

EINE GAUNER – UND GANOVENWEISE
GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE
VON PAUL CELAN
AUS CZERNOWITZ BEI SADAGORA

Manchmal nur, in dunkeln Zeiten,
Heinrich Heine, An Edom

Damals, als es noch Galgen gab,
da, nicht wahr, gab es
ein Oben.

³¹ Nous comprenons « même et autre » que « Gebenedeiet », terme lui-même archaïque, emprunté au langage liturgique de la Réforme.

*Wo bleibt mein Bart, Wind, wo
mein Judenfleck, wo
mein Bart, den du raufst?*

*Krumm war der Weg, den ich ging,
krumm war er, ja,
denn, ja,
er war gerade.*

Heia.

*Krumm, so wird meine Nase.
Nase.*

*Und wir zogen auch nach Friaul.
Da hätten wir, da hätten wir.
Denn es blühte der Mandelbaum.
Mandelbaum, Bandelmaum.*

*Mandeltraum, Trandelmaum.
Und auch der Machandelbaum.
Chandelbaum.*

*Heia.
Aum.*

*Envol
Aber,
aber er bäumt sich, der Baum. Er,
auch er
steht gegen
die Pest (N 27-28)*

Cet « air de filou et de voleur » doit beaucoup de son titre à François Villon à qui il emprunte plusieurs éléments essentiels. La référence précise est donnée par la seconde ligne de ce titre, « Paris emprès Pontoise », c'est-à-dire par le renversement burlesque de l'importance de ces villes. Villon avait écrit :

*Je suis François, dont il me poise,
Né de Paris emprès Pontoise*³².

³² François Villon, *Oeuvres*, éditées par Auguste Longnon, 4e éd. revue par Lucien Foulet, Paris, CFMA, Champion 1967, p. 95.

Ainsi de même Celan inverse-t-il l'ordre entre Czernowitz, capitale de la Bucovine et Sadagora, petit faubourg juif sis à sa proximité. Mais les ressemblances ne s'arrêtent pas là. Le quatrain de Villon se poursuit ainsi :

*Et de la corde d'une toise
Sçaura mon col que mon cul poise.*

Et de fait ces vers précèdent immédiatement la célèbre ballade dite de l'«Épitaphe Villon» dans laquelle l'auteur s'adresse, du sein de sa mort fictive, à ses «frères humains» survivants. Reprendre l'inversion, c'est, à notre sens, reprendre aussi la *perspective* dans laquelle le quatrain fut écrit. De la même façon que Villon disait qu'il lui en «pesoit» d'être «François» (en jouant sur l'équivoque du nom), de même faut-il sous-entendre ici combien il a pu en «peser» à Paul Celan d'être juif (le rapprochement est, en outre, nécessité par l'emploi du mot «Ganove», tiré d'un dialecte yiddish). Enfin, l'inscription du nom de Paul Celan liée au retournement des lieux rappelle peut-être aussi, comme en sous-œuvre, le renversement d'Antschel en Celan.

Le titre du poème a donc une double fonction. Il pose le *genre* (villonesque) du texte, tout en suggérant à travers lui, par le biais d'une sorte d'antiphrase chère à Villon, le *danger* face auquel il s'écrit et qu'il tente ainsi de conjurer. Simultanément, il témoigne d'un autre renversement. «L'Épitaphe Villon», à laquelle, comme nous le verrons, il est fait allusion dans le poème, est écrite par quelqu'un qui a commis – involontairement certes – un crime et qui écrit ce poème en guise d'expiation. Le poème de Celan est écrit au contraire par quelqu'un qui a failli être la *victime* d'un crime et qui parle, en tout cas, au nom de victimes véritables. Si le titre est conjuration du danger, il l'est aussi par cette façon d'assumer un rôle de coupable, alors même que son propos reste celui d'un accusateur.

Une telle interprétation est confirmée par l'exergue qui suit le titre et qui est empruntée à Heinrich Heine, autre exilé juif à Paris. Comme P. H. Neumann l'a rappelé³³, le titre du poème d'où l'exergue est tirée, «An Edom», désigne une adresse à celui qui, selon Gen. 36: 1-8, personnifie l'ennemi d'Israël: Esaü, autrement dit Edom. «Manchmal

³³ *Op. cit.*, p. 35.

nur, in dunkeln Zeiten,» se réfère, dans le poème de Heine, aux époques de persécution d'Israël par cet Edom :

*Manchmal nur, in dunkeln Zeiten,
ward dir wunderbar zumut,
und die liebfrommen Tätzchen
färbtest du mit meinem Blut.*³⁴

En ce sens, l'exergue «actualise», si l'on peut dire, le temps des persécutions édomiques en confirmant ce que nous avançons à propos du «danger» implicitement indiqué dans le titre. Mais de même que la référence à Villon gagnait à être restituée, de même ici le poème de Heine gagne-t-il à être relu en entier³⁵. Car si ses deux premières strophes, celles qu'on cite d'habitude, parlent effectivement de l'antagonisme d'Israël et d'Edom, la troisième, qu'on néglige toujours, témoigne du même genre de retournement entre victime et coupable que nous avons évoqué :

*Jetzt wird unsere Freundschaft fester,
und noch täglich wächst sie zu;
denn ich selbst begann zu rasen
und ich werde fast wie du! (nous soulignons)*

Cette quasi-identité de la victime et du persécuteur, qui signifie sans doute la difficulté de se servir d'une langue ineffaçablement souillée³⁶, c'est-à-dire de participer (verbalement) à l'un des instruments de la persécution, et dont nous avons vu l'incidence sur la poétique des premiers recueils, est sans doute aussi ce qui œuvre à l'origine de l'écart que nous avons posé en tête et qui va régler la marche de tout le texte.

La première strophe, qui forme un exemple très littéral de ce que les Allemands nomment «Galgenshumor», est une allusion directe au temps des potences chanté par Villon. Mais en même temps, cet humour noir est d'un très pénible sérieux. Victime, Villon, dans son

³⁴ Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften* hrsg. von Klaus Brügge, Carl Hanser, Munich, 1976, Bd. 1, p. 271.

³⁵ Sur l'importance de ce poème pour Celan, Cf. la lettre du 14 mars 1962 à Reinhard Federmann publiée dans *Die Pestsäule* 1, Vienne, 1972, p. 21.

³⁶ Il est vrai que pour Heine, converti au catholicisme, cette identification avait aussi d'autres raisons.

«Épitaphe», témoignait encore d'une rectitude de la transcendance, d'un ordre où la «hauteur» du divin pouvait encore venir secourir, par la médiation du «Prince Jhesus», les humains, en les sauvant de la «seigneurie» de l'Enfer. Avec les temps modernes, avec, plus que tout, la destruction nazie, cet ordre s'est effondré. Il serait facile de suivre à travers l'œuvre entière de Celan les signes de cet effondrement qui prend souvent la forme d'une inversion. De la fosse aérienne de la «Todesfuge» à l'affirmation du *Méridien* («Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, – wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich») ou encore au ciel creusé de «Wohin mir das Wort...» (N 71). Dire, à travers la distance conjuratrice de l'humour, la disparition de la hauteur, c'est donc aussi effacer la figure du dieu rédempteur en lui opposant implicitement ce dieu de mort dont parlent, entre autres, «Tenebrae» (SP 23) ou «Dein Hinübersein» (N 16) et cela dans le jeu dialectique d'une forme où la familiarité du ton (Cf. le «nicht wahr» dont la fonction semble essentiellement «phatique», pour reprendre les catégories de Jakobson³⁷) renvoie contradictoirement à l'étrangeté absolue de l'ordre ainsi per-verti.

Dialectique aussi bien le mouvement de la seconde strophe, elle aussi fondée sur une réminiscence de Villon :

*Pies, corbeaux, nous ont les yeux cavez,
Et arraché la barbe et les sourcis.
Jamais nul temps nous ne sommes assis;
Puis ça, puis là, comme le vent varie
A son plaisir sans cesser nous charrie.*³⁸

Le sens de la répétition de «barbe» dans le poème de Celan semble assez clair. En tant qu'allusion à la barbe des pendus, la première occurrence du mot réfère à un phénomène (sinistrement) naturel. Puis, par le jeu de la symétrie formelle et rythmique, orchestrée par la répétition du «wo mein», cette barbe devient «tache de Juif», avant de se retrouver comme barbe, mais changée cette fois en *signe* d'infamie selon un mouvement par lequel «le même et l'autre» viennent à coexister au sein d'une même unité. Ce que l'exemple de «Bart» révèle n'est rien d'autre

³⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (trad. N. Ruwet), Paris, Ed. de Minuit 1963, p. 217.

³⁸ Villon, édition citée, p. 96. Nous soulignons

que l'une des voies empruntées par cette dialectique de l'écart que nous essayons de préciser.

De ces voies, la troisième strophe illustre une autre possibilité, celle de la conséquence contradictoire :

*Krumm war der Weg, den ich ging,
krumm war er, ja,
denn, ja,
er war gerade.*

Il ne serait pas impossible de montrer qu'une telle affirmation dévoile dans le cas précis une logique très « naturelle ». Ainsi, dans son discours de Brême, Celan, parlant du chemin qui l'a mené de sa Bucovine natale jusqu'à cette ville, symbole des publications nazies s'interroge-t-il : « Die Landschaft, aus der ich – auf welchen Umwegen! aber gibt es das denn : Umweg? –, die Landschaft aus der ich zu Ihnen komme... »³⁹ mettant par là en question la validité d'une opposition du détour et de la ligne droite lorsque rapportés à un chemin d'existence. Mais si une telle réconciliation des contraires motive, sur le plan des significations, la consécration posée ici, il reste que celle-ci vise, dans sa forme même, à poser le paradoxe comme unité et donc à activer l'écart comme fondement du logique.

Cette « courbe » du chemin reste, bien sûr, comme le prouve la citation du discours de Brême, étroitement associée au destin et, si l'on ose dire, aux insignes du Juif :

*Krumm, so wird meine Nase.
Nase.*

Ce qui est remarquable dans le passage de la troisième strophe à ces vers est le jeu par lequel le poème convoie à l'intérieur du même signifiant (« krumm ») la transition d'un plan intérieur et métaphorique (le chemin) à un plan purement extérieur (le nez) tout en glissant du plan du Juif victime à celui du Juif caricaturé. Une telle malléabilité du mot, accentuée de surcroît par tous les indices qui font signe vers le *jeu* verbal (par exemple « Heia », « Aum ») désigne en vérité, avec la substitution à l'ordre hiérarchique de l'ordre ludique du langage la dénaturation de l'époque à laquelle le poème s'écrit. En témoignent, à leur façon, les vers sur l'amandier :

³⁹ AG, p. 127.

*Denn es blühte der Mandelbaum.
Mandelbaum, Bandelmaum.
Mandeltraum, Trandelmaum.
Und auch der Machandelbaum.
Chandelbaum.*

Cet amandier, ce Mandel-baum est, comme Neumann l'a bien vu ⁴⁰, un arbre juif, un «Juden-baum» selon la valence symbolique de l'amande. Mais si Mandelbaum peut signifier Israël dès *Mohn und Gedächtnis*, il faut noter combien le mode et le statut linguistique du symbole ont changé. D'abord, et c'est là si l'on veut le changement le plus important, «Mandel» n'est plus saisi ici comme signification prédéterminée, mais comme signifiant. Puis, ce signifiant ne découvre son unité que dans son pouvoir d'inversion ou de métamorphose. Ce sont ces inversions et ces métamorphoses qui disent au mieux, nous semble-t-il, le lieu du véritable sujet poétique en dévoilant, d'une façon emblématique, dans l'unité même du mot signifiant le Juif, la différence constitutive de sa subjectivité.

Ce pouvoir de dissémination de l'amande définit au mieux, nous allons le voir, le statut paradoxal du langage dans *Die Niemandrose*. Mais il est aussi, dialectiquement, à l'origine du mouvement d'unification qui termine le poème :

*Aber,
aber er bäumt sich, der Baum. Er,
auch er
steht gegen
die Pest.*

La peste, c'est ce dont on a si longtemps accusé les Juifs de contaminer les fontaines chrétiennes. Que l'arbre «s'érige» contre elle, signifie donc le déni de cette calomnie, voire à la limite son retournement contre ses instigateurs. L'ambivalence du terme «Envoi» comme mot technique de la ballade et comme mot signifiant la destination supporte une telle interprétation. Mais, en profondeur, cette strophe demande à être considérée comme la résultante des strophes précédentes. Fondée tout entière sur la répétition de certains signifiants justement opposés à la peste (Aber/aber – er *bäum*t sich, der *Baum* – Er/auch

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 36.

er), elle dit, au terme de la dissémination antérieure, le rassemblement du sujet juif symbolisé dans le « Baum ». Ce rassemblement est donc à la fois unité (au contraire des strophes précédentes, la détermination de l'arbre en tant que tel reste univoque) et division (chaque terme est répété et donc, d'une certaine façon, non-simple, non-identique à soi) : il pose le sujet à la fois comme identique à soi et comme différent (comme « même et autre »).

Que ce qui vaut pour le sujet vaille en même temps pour le langage ne peut dès lors nous étonner, puisque nous venons de voir que si l'écart du sujet s'inscrivait comme tel dans le langage, c'est le langage, aussi bien, qui assurait au sujet son identité. Penser le statut du langage revient donc à penser simultanément sa division interne et unifiante ou, si l'on préfère, son unité contradictoire et le mouvement dans lequel cette unité divisée doit se laisser prendre pour trouver, au terme de son devenir, son identité véritable.

En tant que structuration du pur signifiant, d'abord. Ainsi que le pose, emblématiquement, le grand poème nommé « Hüttenfenster », dont la quête cosmique est en même temps une quête dans le langage :

*... schreitet
die Buchstaben ab und der Buchstaben sterblich-
unsterbliche Seele,
geht zu Aleph und Jud und geht weiter, (N 77)*

une quête qui aboutit justement, à la fin du poème, sur la lettre, Beth, qui, dans la numérotation hébraïque, marque le deux :

*in
dir,
Beth, - das ist
das Haus, wo der Tisch steht mit
dem Licht und dem Licht. (N 77, v. 46-50)*

Qu'on réfère, en effet, la division finale à la différenciation entre ⁴¹ *lux* et *lumen*, ou, plus simplement comme la marque des deux bougies qui sont placées sur la table du Shabbat (ou comme une bougie et son reflet) ou encore comme « reflet logique » ⁴² de ce « deux » (« Beth » signifie en

⁴¹ Cf. Meinecke, *Op. cit.*, p. 136.

⁴² Vietta, *Op. cit.*, p. 107-108.

même temps «maison», «Beth-el», «la maison du Seigneur» ou «la maison de lumière»), il est frappant de considérer que le poème de Celan qui réfléchit au plus près la nature signifiante du langage se termine par cette lettre qui marque la division dans l'unité: en tant que première lettre de la Thora («*Breshit bara Elohim...*»), «Beth», comme Vietta le rappelle, symbolise dans son unité les deux mondes (terrestre et céleste) auxquels la poésie de Celan est affrontée.

Cette division, nous l'avons dit, est marque de l'histoire. Non pas tant son reflet que le signe de l'écart qu'elle introduit, en l'aliénant, dans le sujet et dans son langage. Elle est en quelque sorte le prix payé au réel historique pour en faire un objet de parole et par là d'affirmation. Mais, du coup, voici le poème rendu à sa fonction constituante, «rémunératrice» dirait peut-être Mallarmé. Divisé, le langage est témoin. Mais cette division, si douloureuse soit-elle, est aussi, paradoxalement, la chance du poème. La chance qu'une fois assumée, elle puisse conduire à une saisie renouvelée, *réunifiée*, de la réalité dont elle était l'inscription. La chance pour le poème de pouvoir se faire le lieu de fondation d'une nouvelle vérité:

*EIN WURFHOLZ, auf Atemwegen,
so wanderts, das Flügel-
mächtige, das
Wahre. (N 56, v. 1-4)*

Ce mouvement de «boomerang» («Wurfholz») du «Vrai» est aussi celui du langage. Comme nous l'avons vu à propos des deux exemples précédents, mais de façon plus explicite encore:

*... ver-
zwergt, verwinzigt, ver-
nichtet,
verbracht und verworfen,
sich selber der Reim,-
so kommt es
geflogen, so kommts
wieder und heim... (N 56, v. 10.17)*

Epousant le mouvement de la pièce de bois, la rime – elle-même réitération du Même en Autre, et symbole du langage poétique – doit passer par une étape de destruction (d'éloignement) pour se retrouver en son lieu propre («heim»).

Semblable à la conscience hégélienne, elle doit accepter l'aliénation dans l'Autre – qui est ici l'altérité déchirante de l'Histoire – avant d'espérer rejoindre sa propre identité.

Ce mouvement est l'un des gestes constants de la poétique du quatrième recueil. Ainsi, par exemple, dans l'un des textes les plus clairs du volume :

*Wie heisst es, dein Land
hinterm Berg, hinterm Jahr?
Ich weiss, wie es heisst.
Wie das Wintermärchen, so heisst es,
es heisst wie das Sommermärchen,
das Dreijahreland deiner Mutter, das war es,
das ists,
es wandert überallhin, wie die Sprache,
wirf sie weg, wirf sie weg,
dann hast du sie wieder* (N 83, v. 39-48, nous soulignons)

Cette dialectique de la désappropriation, puis de la réappropriation du langage, explicitée comme mouvement de conquête de la vérité (du sujet) n'est pas sans rappeler le grand mouvement triadique hölderlinien qui se dessine dans les élégies et les hymnes de la période d'après 1800. Mais en même temps, cette similitude exhibe un large écart. Donnés tous deux comme gestes de totalisation du passé, les poèmes hölderliniens et celaniens se séparent d'abord par leur vocation divergente. Là où Hölderlin tend à se faire le médiateur d'un avenir – l'Hespérie – qui est celui de l'Histoire elle-même, Celan, lui ne peut plus en appeler qu'à une histoire irréductiblement personnelle et limitée, de surcroît, au seul *présent* du poème, devenu le dernier refuge de la réalité⁴³. Tel est du moins le sens de cette ressaisie de la langue dans « Es ist alles anders... », langue qui est assimilée, dans les vers qui suivent, à un caillou⁴⁴ désormais signe, justement, du présent :

⁴³ Cf. là-dessus B. Böschstein, « Lesestationen im Spätwort », *Etudes Germaniques* 3, 1970, p. 292-293.

⁴⁴ à propos duquel on se rappellera qu'il est, dans l'usage israélite, l'équivalent des fleurs qui ornent les tombes chrétiennes, et le souvenir de l'Exode.

*da ist er,
 klein ist er, weiss,
 um die Ecke, da liegt er,
 bei Normandie-Njemen – in Böhmen,
 da, da, da,
 hinterm Haus, vor dem Haus,
 weiss ist er, weiss, er sagt:
 Heute - es gilt. (N 84, v. 56-63, nous soulignons)*

Pour Hölderlin, le passé - porteur d'un âge d'or mythique qu'il identifiait à la grande période grecque - pouvait, malgré son éclipse, servir à éclairer un avenir dont le poème se faisait prophétisation. Pour Celan, ce passé marque au contraire le temps de la destruction, - le seul espoir de son poème devenant ainsi d'activer un pont fragile entre l'époque antérieure à cette destruction (notamment le temps de l'enfance, obliquement présent ici par les références aux «Märchen» et à la mère) et un présent qui reste toujours menacé.

Peu de temps avant ce poème, Celan a défini de façon presque théorique une telle réactivation. Parvenu au terme de son questionnement sur le sens de l'œuvre de Georg Büchner et ayant résumé sa relation à ce dernier, à l'occasion de la remise du Prix Büchner, il note en effet :

Von hier aus (...) unternehme ich – jetzt – Toposforschung: Ich suche (...) auch, denn ich bin wieder da, wo ich begonnen habe, den Ort meiner eigenen Herkunft.

Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muss.

Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nicht, aber ich weiss, wo es sie, zumal jetzt, geben müsste, und... ich finde etwas!

Meine Damen und Herren, ich finde etwas, das mich auch ein wenig darüber hinwegtröstet, in Ihrer Gegenwart diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des Unmöglichen gegangen zu sein. Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende.

Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde... einen Meridian⁴⁵.

⁴⁵ AG, p. 148.

PONCTUALITÉ DU SUJET ET RÉALITÉ DU LANGAGE

Le *méridien* que nomme le discours du même nom désigne d'une façon presque prémonitoire le sens que va prendre la poésie celanienne postérieure au quatrième recueil, et qu'inaugure en 1967 le volume intitulé *Atemwende*. Ce «quelque chose, comme la langue, immatériel, mais terrestre, de ce sol» et qui «fait retour sur sol» en «intersectant – posément – tous les tropes»¹, cette ligne de partage et de rassemblement, née de l'attention du sujet et consacrant, sur les ruines de l'ancien temps symbolique, l'occasion unique dont naîtra le poème définit en effet au plus près l'assise poétique sur laquelle reposeront tous les volumes à venir.

Dès *Atemwende* prévaut ce qu'a rendu manifeste la caillou mémorial de «Es ist alles anders...», sa fonction fondatrice d'un «aujourd'hui», soit, en d'autres termes, son irréductibilité à toute temporalité autre que ponctuelle. Ainsi, du moins, l'affirme avec force l'un des poèmes les plus explicitement réflexifs du cinquième volume :

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.

Nichts erwürfelt. Wieviel

Stimme?

Siebenzehn.

Deine Frage - deine Antwort.

Dein Gesang, was weiss er?

Tiefinschnee,

Iefimnee,

I - i - e. (A 35)

¹ Trad. André du Bouchet, in Paul Celan, *Strette*, Paris, Mercure de France 1971, p. 197.

Le sable, ainsi qu'en témoignait déjà le titre du tout premier recueil, *Der Sand aus den Urnen*², est souvent l'indice du temps, sans doute par le relais du sablier. L'art du sable, dont le poème annonce et semble exiger la fin, pourrait donc être compris comme cet art qui, accordant sa confiance à la durée, espérait trouver en elle le milieu propice à l'éclosion de la vérité, ou de la beauté, qu'il pensait contenir, autant qu'il en dérivait – ainsi que de la tradition que cette durée représentait – un savoir ou une forme posés et pensés dans leur apparente éternité.

«Sand», il est vrai, pourrait avoir un autre sens. En tant que fluidité, substance non résistante, que substance liée, susceptible d'épouser la forme de tout contenant (par opposition à la pierre, par exemple, dont il est la compacité détruite, la pesanteur disparue, en un mot, la négation), le sable, joint à l'art ou au livre, pourrait désigner un art de l'harmonie, de la fluidité verbale contre l'esthétique duquel *Atemwende* va justement faire valoir le volcanisme d'une parole discontinue et vouée aux pierres³ ou l'enneigement silencieux de notre poème. Il est d'ailleurs à remarquer que ces deux interprétations, loin de s'exclure, se complètent avec bonheur: l'harmonie poétique présuppose une temporalité homogène, continue, et celle-ci trouve dans l'accord verbal sa meilleure expression.

Cet art (l'art du sable, donc) était, nous l'avons vu, un art du symbole, un art de la durée symbolique, tel que Celan lui-même l'a pratiqué à ses débuts. En tant que porteur d'un dévoilement, le symbole, comme Goethe l'a montré⁴, fait signe à partir d'un substrat qui ne doit rien à l'arbitraire rhétorique du moment puisqu'il ressaisit de la chose symbolisée, non le vêtement formel ou historique, mais la substance même. Ainsi dans l'exemple choisi par Goethe, la gravure de Diana Ghisi peut-elle représenter indifféremment «Aspasie à table avec Socrate» ou

² Cf. par exemple «sie lauscht deinen Stunden den Sand ab» (M 63,7), «Die Zeit, aus feinem Sande, singt» (M 67,3), «ein durchs Dunkel getragenes Zeichen./ vom Sand (oder Eis?) einer fremden Zeit» (SP 19,18). Cf. aussi Johann Firges: «Der Sand ist bei Celan verschiedentlich eine Chiffre für die Zeitlichkeit», *Op. cit.*, p. 112 et aussi August Stahl, «Das «verzweifelte Gespräch». Kommentar zu Paul Celans Gedicht «Oben, geräuschlos», *GRM* Neue Folge XXII, 1/1972, p. 71.

³ Cf. le poème «Wortaufschüttung» (A 25) et notre interprétation (Infra, p. 227 sq.).

⁴ Goethe, «Nachträgliches zu Philostrat», *Werke*, Cotta, Bd. 16, p. 530 sq. Cf. aussi Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Francfort 1972, p. 180 sq.

«Saint-Pierre avec sa servante» sans que le symbole perde rien de sa signification dans l'un ou l'autre cas. Le symbole, selon Goethe, «ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache». Il est «l'image en raccourci» qui est «identique» à l'objet symbolisé. En d'autres termes, dans une conception symbolique, c'est *l'être* qui est à l'origine du *temps*, alors que pour Celan, comme nous essayons de le montrer et comme ce poème nous semble le formuler, c'est le temps seul qui rend possible une éventuelle saisie de l'être.

Avec la «mort» de ce temps s'effondre aussi l'autre pilier sur lequel l'art a pu reposer et qui est lié au premier: l'autorité des maîtres, soit, encore une fois, l'exercice d'un savoir (poétique) dont le temps s'est fait le garant et le dispensateur, la pérennité d'une forme dont la durée est gage de révélations nouvelles.

Le second alinéa est plus difficile à comprendre. Le «Nichts erwürfelt» indique peut-être l'impossibilité pour les «dés» de l'œuvre – entendons: pour les hypothèses formelles et artistiques – de donner lieu à une vérité qui s'écarterait dans le temps. Quant au nombre des «muets», c'est-à-dire, aussi bien, des résultats nuls obtenus par les jets des dés, il reste énigmatique. D'autres nombres d'*Atemwende* laissent penser qu'il pourrait s'agir d'un nombre biblique⁵. À supposer que ce poème ait été écrit en 1965, ce qui est fort possible, dix-sept pourrait désigner le nombre d'années (d'exil) en France, qui est aussi le nombre d'années passées par Joseph en Egypte. Il est vrai cependant que ces dix-sept muets pourraient signifier aussi tout autre chose: nous aurons à revenir plus loin sur le genre de difficulté spécifique de telles «obscurités» qu'on désespère, parfois, d'éclaircir.

L'unité suivante semble plus facile à saisir. La «question» dont il s'agit (v.5), et qui s'oppose sans doute aux questions posées jadis par les «maîtres», n'est autre que la question du poème lui-même: à savoir, que le poème est devenu, plus qu'une affirmation, une question – une question sur son propre pouvoir, sur sa capacité de dévoilement. Cette question est explicitement répétée au vers suivant: «Dein Gesang, was weiss er?» Notons tout d'abord l'emploi du mot «Gesang» pour désigner le poème. Ce «chant»⁶, qui rappelle le «Sandkunst» évoqué, est en

⁵ par exemple: A 12, v. 4, – 20, v. 2 – 59, v. 11-12.

⁶ Celan se sert volontiers du mot «chant» pour signifier son poème, mais il emploie le plus souvent le terme, plus neutre, de «Lied».

effet employé ici presque par antiphrase, ou du moins il n'évoque une noblesse de parole que pour mieux avouer ensuite sa destitution. La réponse à cette question doit se lire à plusieurs niveaux. On peut remarquer en premier lieu la forme d'agrégat de ce qui, normalement, s'étendrait sur trois termes. «Tiefimschnee» est le «savoir» du chant : une réalité verbale. Une réalité qui, comme P. H. Neumann l'a bien montré, est de nature à la fois chiffrée et mimétique⁷. Le mot «Tiefimschnee» peut en effet se comprendre dans la perspective métaphorique des premiers volumes dans lesquels la «neige» désignait très souvent le silence menaçant la parole. En ce sens, le «savoir» du chant se réduirait à un savoir profondément silencieux et comme en retrait de toute connaissance dicible. Nous avons vu, nous aurons encore à voir combien un tel gel vient en effet souvent paralyser le mouvement du dire poétique celanien. Mais le poème ne s'arrête pas là. En tant que mot inédit, «Tiefimschnee» participe du nouvel «art» que le poème oppose à l'art du sable dont il a dit la fin. Ce nouvel art est un art de la réduction, de la «strette» où le geste symbolisant ne peut que défaillir. Tel est le premier sens de l'étrange réduction progressive de «Tiefimschnee» à ses seules voyelles toniques. Non content de poser le silence (l'enneigement) comme son savoir ultime, le poème en mime littéralement le processus rongeur. Les trois voyelles finales sont la dernière limite par laquelle le langage peut signifier son exténuement sans cesser d'être langage. Pure littéralité, mais littéralité, justement, non-sémantique ou pré-sémantique, littéralité anti-symbolique donc, ces voyelles contestent de l'intérieur (du langage) le régime symbolique dont elles manifestent la caducité en en rompant la forme. Mais en même temps, ces trois lettres dévoilent la nature du savoir nouveau : son être de signifiant. Ce que le chant sait, c'est que son dire est langage, c'est que, face au silence qui glace sa voix, ces lettres forment un dernier recours, d'autant plus décisif qu'il se situe à une sorte de degré zéro du sens, un recours qui sera l'ultime sommation au monde pour qu'il existe encore autrement que dans la langue neutre des choses que décrivait *Gespräch im Gebirg*, et, en un mot, l'ultime lieu de la réalité.

Un tel savoir n'est pas sans précédent dans l'histoire des formes poétiques, qui rappelle singulièrement, par certains côtés, les dévelop-

⁷P. H. Neumann, *Op. cit.*, p. 73-74.

pements théoriques de Stéphane Mallarmé⁸. Et, certes, ce rapprochement n'est pas fortuit : s'il n'est guère de grande poésie dans l'Europe du XXe siècle qui n'ait dû, d'une façon ou de l'autre, prendre acte de l'héritage mallarméen, fût-ce pour s'en détourner, le parallèle entre les deux poètes s'impose d'autant plus étroitement que leurs œuvres se concurent chacune comme pensée radicale des limites et de la finalité du langage.

Comme nous l'avons vu, le langage, pour Mallarmé, est un ordre absolu dont la fin est la recreation d'un monde dont il détient, caché dans le mystère de ses lettres, la loi invisible⁹. Cette recreation postule, dans un premier temps, l'abolition du réel autant que celle du sujet écrivant¹⁰. Pour Paul Celan, au contraire, la réalité n'est pas le lieu d'une abolition nécessaire. Elle est l'objet d'une perte, que le langage du poème tentera de surmonter. Si, comme nous allons le voir, ce langage revêt pour lui une importance semblable à celle qu'il pouvait avoir aux yeux de Mallarmé, cela ne sera toutefois que sous le signe d'une tout autre finalité¹¹.

Ce qui se retrouve posé avec acuité chez Celan – et cela dans le prolongement direct du poète français auquel il oppose, dans *Der Meridian*¹², les «tressaillements de la créature» büchnérienne –, c'est le problème dont, tout en sachant l'impossibilité, Mallarmé avait voulu faire table rase en supprimant l'un de ses termes : le problème des rapports du langage avec la réalité. Situer le statut et la visée du langage dans l'œuvre tardive de Celan revient en effet à composer une sorte de problématique à quatre termes. Soit, d'un côté, le langage, qui est pris à la fois comme conscience de soi (comme chez Mallarmé) et comme milieu de signification (ce que Mallarmé voulait dépasser). Et de l'autre, la réalité qui est à la fois impliquée dans les mots et située hors de leur portée, étant l'absence, la perte mêmes qui donne son sens à l'acte poétique.

⁸ Cf. Gerhard Neumann, *Op. cit.*, p. 188-225. K. Voswinckel aborde aussi ce rapport à propos de «Keine Sandkunst mehr», *Op. cit.*, p. 200-201.

⁹ Cf. *supra*, p. 30-39 et Roger Dragonetti, *Op. cit.*, p. 217-218.

¹⁰ Mallarmé, *O.C.*, p. 366 et 370.

¹¹ Cf. G. Neumann, *Op. cit.*, p. 207, 209-210.

¹² *AG*, p. 138-139.

Ressaisi dans cette perspective, «l'art du sable» serait ainsi cet art où le langage se complaît muettement dans la contemplation de sa propre image, sans se soucier de son rapport à une réalité extra-linguistique qu'il postulera fondée dans le symbole, s'il s'agit d'un Goethe par exemple ou dépassée par le jeu en miroir des signifiants, s'il s'agit de Mallarmé. Un art, en d'autres termes, pour lequel la réalité ne fait pas problème dans la mesure où elle est présupposée dans son intégrité ou, au contraire, «abolie» par un langage qui reste, finalement, sûr de soi. A cet art, Celan va opposer une poétique de la double incertitude. Incertitude quant à un langage oscillant entre sa fonction transitive et son extrême conscience de soi; incertitude quant à une réalité à la fois présente et abolie, et chaque fois à (re)découvrir. Tel est, comme nous l'avons vu, le double sens de la fin de «Keine Sandkunst mehr»: une fin, au sens de la perte, et la reconnaissance de ce sur quoi peut et doit se fonder tout recommencement; une discontinuité, sensible dans l'intervalle des vers, qui témoigne de l'impossibilité de poursuivre un discours de l'harmonie et qui indique, bien plus, le vide sur lequel toute parole nouvelle doit faire fond.

Ce débat entre Mallarmé et Celan demande toutefois à être encore précisé sur un point, qui est fondamental. L'autonomie postulée du langage chez Mallarmé s'accompagne d'une sorte de mort du temps qui n'est que la conséquence de l'abolition du réel sur laquelle cette autonomie cherche à s'appuyer. Comme le formule «L'action restreinte»: «non – un présent n'existe pas»¹³. Le seul temps réel chez Mallarmé est le temps indéfini (au double sens de ce terme) par lequel le poème se recharge sans fin de ses virtualités signifiantes, – pure immobilité d'une écriture figée dans sa propre contemplation: «Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul: fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets»¹⁴. Pure durée symbolique, dirons-nous, où s'abolit l'Histoire.

Or si, pour Paul Celan aussi, prévaut quelque chose comme la mort de la temporalité, du présent compris comme agent du devenir de la durée, ce n'est qu'au prix d'une différence d'importance. Ce qui est mort pour

¹³ Mallarmé, *O.C.*, p. 372.

¹⁴ *Ibid.*

Celan, mort avec Auschwitz, c'est le sens de l'Histoire – ce qui veut dire, sans jeu de mots, l'Histoire comme sens. Mais ce qui ne meurt pas, ce qui ne peut pas mourir, étant pris dans le temps réel et poétique qui fait suite à cette mort, c'est le *souvenir*. Ce souvenir, qui est le mode d'appartenance du sujet à l'Histoire, définit le régime de la temporalité celanienne. Tourné vers la perte, il est ce qui, ne pouvant compter sur la durée pour devenir, ne peut que tenter de se ressaisir *toujours à nouveau* à partir de constellations toujours nouvelles, dans un sens à retrouver ou à réinventer chaque fois. Il est donc, sur le plan poétique du moins, la pure ponctualité d'un projet sans fin.

Cette ponctualité du sujet est ce qui sépare en profondeur les poétiques de Celan et de Mallarmé, et aussi ce qui caractérise le plus étroitement la poésie qu'inaugure *Atemwende*. Car si ce volume marque un pas en direction de la reconnaissance du langage comme une réalité à la fois ultime et première, il marque aussi une sorte d'absolu, même désespéré, dans l'affirmation de soi du sujet. Cet absolu est, une fois de plus, le lieu d'une contradiction qui compte d'ailleurs pour beaucoup dans la difficulté accrue des derniers volumes. Cette contradiction tient à l'écart entre l'occasion unique sur laquelle le poème se fonde et la nature de sa visée poétique. Perdu, en tant que milieu d'une durée continue des choses, le réel ne fait signe, comme possibilité de sens, que dans la discontinuité du ponctuel, ainsi que nous venons de le voir. Entièrement subordonné à la subjectivité qui le perçoit (d'où l'importance du motif de l'œil), il reste irréductiblement unique sur le fond d'absence dont il se détache. En ce sens, les poèmes d'*Atemwende* témoignent d'un *présent* autant que d'une extériorité absolue. Mais en même temps, cette perception tournée vers l'immédiat, et filtrée par la grille obsessionnelle du souvenir, n'est que l'occasion de ce qui va s'affirmer comme la réalité poétique du langage, soit d'une réalité qui n'existera qu'au terme du poème qui l'engendre. Comme Beda Allemann l'a bien noté dans son article d'hommage des *Etudes Germaniques*, l'approche du statut de la réalité dans les poèmes de Celan est rendue considérablement plus difficile par le fait que cette réalité, si concrète soit-elle, n'est pas un donné, mais l'objet d'une (con)quête¹⁵. S'il reste déterminé, dans un premier temps, par des préalables tout

¹⁵ *Etudes Germaniques* 3, septembre 1970, p. 266-274.

empiriques, le poème n'est aussi bien que par l'opération d'un langage dont nous avons vu la nature constituante. Il est donc légitime de dire que le langage des poèmes d'*Atemwende* (ainsi que des volumes qui suivront) est à la fois entièrement transitif et intransitif, et cela d'une manière simultanée¹⁶. Mais dès lors, nous voici placés devant une question inévitable : que se passe-t-il, en effet, lorsque, comme dans la très grande majorité des cas, les éléments empiriques qui ont présidé, de par leur seule existence, à la naissance du poème, restent inconnus ?

Il n'est pas facile de répondre à cette question. L'obstacle que cette ignorance oppose à la compréhension de tant de poèmes reste souvent insurmontable. Quoi qu'en pense un Hans-Georg Gadamer, par exemple, l'ignorance des présupposés empiriques ne peut pas toujours être surmontée par une analyse de « l'unité du dire » (« Einheit des Redens »)¹⁷. Et il est certain qu'un grand nombre des textes des derniers volumes restent obscurs¹⁸. Mais à défaut d'être résolue, cette question peut nous conduire peut-être à mieux cerner le statut de la réalité que nous cherchons à préciser. Le lieu dont procèdent les derniers poèmes de Celan, c'est le plus privé de son existence. Comme le recommandait *Der Meridian* : « Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge »¹⁹. Cette intimité la plus étroite se comprend en effet comme l'ultime refuge où puisse encore se légitimer une parole ayant pris acte de l'effondrement des universaux en jeu dans la poésie antérieure. Une fois reconnu dans sa caducité, le symbole, en tant que lien (valeur) d'échange, doit faire place à ce *singulier* qu'il visait dans sa prétention à l'universel, et qui devient son substitut nécessaire. Ce singulier, nous l'avons vu, est réglé par la pensée obsessionnelle d'un passé qui est aussi bien le fond sur lequel doit s'appuyer toute tentative de création nouvelle. C'est un singulier qui se sait et qui se désigne comme tel : le nombre des articles

¹⁶ Voir sur ce point l'essai exemplaire de Peter Szondi, « Eden », *L'Ephémère* 19/20, Paris 1972, p. 416-423 (pour le texte original, P. S., *Celan-Studien*, Suhrkamp, Francfort 1972, p. 113-125).

¹⁷ Cf. *Wer bin Ich und wer bist Du ?*, Suhrkamp, Francfort 1973 et en particulier la discussion de l'article de Szondi, p. 123-134. Voir aussi sur ce point notre « Zur Deutung Paul Celans », *text + kritik*, 53/54, 1977, p. 82-83.

¹⁸ Le suicide de Celan n'est du reste pas à séparer entièrement de ces difficultés de compréhension qui, nécessaires à l'œuvre, menaçaient d'en compromettre la lisibilité.

¹⁹ *AG*, p. 146.

définis qui renvoient chez Celan à une réalité supposée connue alors qu'elle ne l'est le plus souvent que par lui le montre clairement. En ce sens, la nature *référentielle* de cette poésie – qui se sait par ailleurs vouée à la solitude du langage – est indubitable. Tel est le premier sens de la transitivité que nous cherchons à définir : elle est le signe de l'occasion unique qui donne lieu au poème et dont celui-ci atteste ouvertement la réalité. Tel est aussi, nous semble-t-il, le premier sens de cette affirmation paradoxale que Celan se plaisait à répéter dans les dernières années de sa vie, selon laquelle il n'y aurait pas de métaphore dans ses poèmes.

Cette « non-métaphoricité » est à comprendre aussi sur un autre plan, plus décisif encore. Sans doute, Paul Celan voulait-il l'impossible : qu'on reconnût, sans le connaître, l'événement à l'origine de ses poèmes et, simultanément, la transfiguration opérée par ceux-ci. Et il est certain que, pris dans ce paradoxe, qui était constitutif de sa position poétique, il eut de plus en plus de difficultés à trouver chez ses lecteurs et chez ses interprètes le genre d'écho qu'il attendait. Mais aussi bien cette exigence, qui était sienne, venait-elle prolonger la finalité la plus profonde qu'il pouvait songer assigner à son œuvre et qui ne tendait à rien de moins qu'à donner lieu à une réalité nouvelle, fondée sur le pouvoir d'un langage conçu à la fois comme transitivité pure et comme recreation entière. Pour reprendre l'objet d'une discussion dont il était fait état en 1948 à propos du texte de Kleist « Ueber das Marionettentheater » dans ce qui est le premier texte en prose de nature réflexive de Celan²⁰ « Edgar Jené und der Traum vom Traume », tout se passe, dès *Atemwende*, comme si le langage était posé à la fois dans sa puissance transitive d'avant la Chute *et* comme transitivité nouvelle, acquise au terme de ce mouvement par lequel, dit Kleist, « die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist »²¹ et grâce auquel les lettres qui concluent « Keine Sandkunst mehr » sont appelées, une fois groupées en mots, à témoigner d'une sorte de « naturalité » nouvelle (il est vrai, simultanément, que la « Chute » n'a jamais été si présente et que les poèmes ont rarement été aussi intransitifs. Cette remarque, qui

²⁰ *Agathon*, Vienne 1948, p. 7-12. Republié récemment dans *Die Pestsäule* 1, Vienne 1972, p. 22-25.

²¹ Heinrich von Kleist, *Werke in einem Band*, hrsg. von H. Sembdner, Hanser, Munich 1966, p. 807.

n'exclut pas la précédente, témoigne simplement de ceci : même dans ses moments les plus « noirs », la poésie de Celan n'a jamais oublié la dimension adamique de la parole – ce que *Der Meridian* nommait « la clarté de l'utopie ». Inversement, ce désir (adamique) de recreation se manifeste au plus clairement là où il est entravé. En d'autres termes, l'*intention* utopique assure un horizon au poème dont le lieu propre est justement le contraire de l'utopie. C'est parce qu'elle ne confond jamais désir et réalité, mais parce qu'elle ne laisse jamais non plus la réalité entamer son désir, parce que, même réduite au quasi-silence, elle ne cesse de réfléchir sur la dimension fondatrice de la parole (fût-ce pour prononcer la fin de cette fondation) que la poésie de Celan est l'une des rares poésies contemporaines qui comptent vraiment).

Ce mouvement vers l'infini de la connaissance, qui doit préluder à une grâce à la fois nouvelle et retrouvée, est un mouvement à travers la conscience, – comme le texte de Kleist l'indique quelques lignes plus bas : « ein unendliches Bewusstsein ». Or cette conscience prend chez Celan une forme qui témoigne simultanément de sa manière de prolonger, en le transformant, l'héritage mallarméen : la conscience du mot en tant que tel ou, plus précisément, son inscription, en tant que ce terme même (« Wort »), dans le corps du poème. Sans doute, ainsi que nous l'avons vu, ce phénomène n'est-il pas propre à *Atemwende*. Mais il y prend, semble-t-il, un sens nouveau en ce que là où cette inscription visait auparavant à témoigner avant tout de la séparation du monde et du langage, elle se joint à présent à ce projet d'une « nouvelle naturalité » qui tend à retrouver le lieu de coïncidence de ces deux instances. En d'autres termes, et pour reprendre notre comparaison, ce que Mallarmé tentait avec la création d'un mot « Inouï » tel que « ptyx »²², Celan, lui, le tentera par une reduplication de la conscience réflexive du langage sur son signifiant-clé, le terme même de « mot », allée à une nouvelle fonction transitive. Cette tentative se trouve explicitée par un poème du premier cycle d'*Atemwende*:

*WORTAUFSCHUETTUNG, vulkanisch,
meerüberrauscht.*

²² Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, p. 274.

*Oben
der flutende Mob
der Gegengeschöpfe: er
flaggte - Abbild und Nachbild
kreuzen eitel zeithin.*

*Bis du den Wortmond hinaus-
schleuderst, von dem her
das Wunder Ebbe geschieht
und der herz-
förmige Krater
nackt für die Anfänge zeugt,
die Königs-
geburten. (A 25)*

Le sens le plus manifeste de ce poème est d'opposer deux conceptions du langage²³, mais non de façon purement théorique. Comme le dit avec raison Beda Allemann, la réflexivité poétique, chez Celan, si prépondérante soit-elle, ne se laisse finalement presque jamais isoler comme telle : « Es gibt bei Celan den auffallenden Vorgang, dass er jene Wörter, die selbst Sprachliches bezeichnen... so gebraucht, als gehörten sie ohne kategoriale Differenz einer aussersprachlichen Realität an »²⁴. Cette solidarité « intercatégorielle » entre les mots (les plus réflexifs) et les choses détermine notre poème dès son premier vers.

Les premiers mots posent le langage dans son pouvoir ou même dans sa nature éruptive, volcanique. Cette éruptivité demande simultanément à être comprise comme un phénomène naturel. L'agrégat sémantique de « Wortaufschüttung » a en effet ce double sens : il désigne une éruption de mots, mais pour ressaisir à travers elle quelque chose comme l'essence du phénomène volcanique naturel. Cette éruption appartient à un langage dont on peut remarquer, à la suite de l'affirmation d'Allemann, qu'il est posé comme extérieur, extra-linguistique. Mais il faut noter en même temps combien cette apparence d'extériorité est elle-même déterminée par sa forme linguistique. Outre le terme de « Wortaufschüttung » lui-même, qui témoigne par sa composition d'une transgression (éruptive) des catégories traditionnelles du langage et de la réalité, les deux épithètes postposées (« vulkanisch » et « meerüber-rauscht ») composent, tant sur le plan du rythme que sur celui de la

²³ Cf. Gadamer, *Op. cit.*, p. 99.

²⁴ *Op. cit.*, p. 273.

syntaxe, un mouvement qui, en se refusant, par l'emploi de la parataxe, à l'harmonie d'une ligne continue suggère l'espace d'un langage éruptif.

Cette éruptivité reste cependant, dans un premier temps, menacée. Elle est littéralement «*meerüberrauscht*», ce qui signifie sans doute que sa force est recouverte par le bruit d'une mer qui a partie liée, comme nous le verrons, avec une poétique de la fluidité ou de l'harmonie non volcanique. «*Meerüberrauscht*» forme ainsi un élément important de la topographie du poème en indiquant une profondeur à laquelle s'opposera la hauteur de la strophe intermédiaire. Cette «mer assourdissante» semble devoir être comprise de deux façons. Comme phénomène naturel d'abord, ou plutôt comme signe du fondement naturel de ce qui va être ressaisi comme phénomène poétique (peut-être peut-on penser à la vue d'un volcan sous-marin à l'origine du texte). Puis comme une métaphore de ce que la parole vraie doit traverser pour rendre sa vérité manifeste. L'association mer-parole n'est pas nouvelle chez Celan²⁵. Le même volume, *Atemwende* parle aussi, dans un poème ultérieur, du «*Gesprochenes, meergrün*» (A 71). Dans de nombreux cas, la mer désigne la région de la mort ou encore celle de l'oubli²⁶. Le fait est particulièrement explicite dans le poème qui conclut *Von Schwelle zu Schwelle*, «*Inselhin*». Mais même sans recourir à une comparaison de cette sorte, il est possible de remarquer la valence en quelque sorte négative de la mer dans le poème, en notant que la troisième strophe parlera du «reflux» («*Ebbe*») comme d'un «miracle» («*Wunder*»). La mer semble donc bien ici le «bruit» qui recouvre l'émergence de la parole poétique.

La seconde strophe est d'emblée posée en antithèse à la première par l'indication de hauteur qui en constitue l'ouverture: «*Oben*». Cet «en-haut» est le lieu des «contre-créatures». Ce terme indique bien, lui aussi, le mode contrastif sur lequel il faut concevoir le rapport entre les deux premières strophes. Outre leur position «élevées», ces «contre-créatures» se distinguent encore de la sphère de la «*Wortaufschüttung*» par leur nature liquide et collective: «*der flutende Mob*». «*Mob*» scelle le discrédit porté sur la valeur de ces créatures. Quant au «*flutend*», il

²⁵ Cf. par exemple le «*meerübergossenes Wort*» d'«*Argumentum e silentio*» (VS 62).

²⁶ Cf. aussi J. Firges, *Op. cit.*, p. 112.

Indique l'exact contraire de l'éruption posée au début. Ces contre-créatures sont «des images et des copies» qui «croisent vaniteusement vers le temps». Considérons tout d'abord le trait poétique par lequel ces «images» sont présentées. Termes abstraits, «Gegengeschöpfe», «Abbild» et «Nachbild» sont en même temps les sujets d'un mouvement qui s'applique d'habitude à des agents concrets. Cette tension du concret et de l'abstrait est l'un des indices importants de la nouvelle poétique visée ici et dans laquelle conscience extrême du langage et transitivity du dire tendent à s'identifier. Ici encore, il semble que la métaphore sensible rende compte du mouvement réflexif de la création poétique, laquelle ne serait à son tour que le miroir d'une vérité naturelle.

Qu'est-ce cependant que cette «foule», qui «afflue», des «contre-créatures»? Des nuages, s'il est vrai qu'un paysage réel sous-tende effectivement le poème. Mais, plus profondément, les représentants d'une poétique fondée sur l'imitation et qu'il s'agit de dénoncer²⁷. Tentons de relire la strophe dans cette perspective. Le premier fait à relever est la hauteur où se situent les «Gegengeschöpfe». Hauteur naturelle, s'il s'agit de nuages, mais signifiante aussi bien d'une poésie confiante encore en «l'altitude» d'une transcendance qu'elle postulerait comme son garant. Or comme nous aurons à le voir, la «hauteur» de la transcendance est perpétuellement contestée dans ce recueil par une pensée de l'inversion.

De la «foule qui afflue», on retiendra tout d'abord le caractère *lié*, bien différent de l'isolement des mots d'origine volcanique, ainsi que sa fonction ornementale («er flaggte»). Cette foule fluide évoque une poésie fondée sur l'harmonie, fluide elle aussi, d'une syntaxe sans rupture, sans «éruption», telle que l'ont pratiquée des poètes antérieurs ou Celan lui-même à ses débuts. Cette poésie était une poésie des «Gegengeschöpfe», c'est-à-dire une poésie imitative dans laquelle les «images» pouvaient avoir un statut comparable à celui des images de la grotte platonicienne. Ces images et, implicitement, le langage qui les porte, «croisent vaniteusement vers le temps». Comprenons qu'elles s'arrogent avec orgueil une *durée* qui est la durée de ce dont elles sont le reflet et que le poème celanien ne peut que récuser dans la mesure où il

²⁷ Klaus Voswinckel interprète unilatéralement la poétique à dénoncer comme celle de la rhétorique politique. *Op. cit.*, p. 72 sq.

tend à lui substituer la nouveauté d'une réalité dont il est le lieu et le temps d'engendrement ²⁸.

Cette poétique nouvelle est illustrée dans la troisième strophe ²⁹ qui en réfléchit le procès sur quatre points. Le premier point est marqué par l'agrégaat sémantique inédit que constitue le composé « Wortmond ». Ce « Wortmond » dont l'avènement rompra la durée fictive de l'« Abbild » et du « Nachbild » doit être saisi dans son caractère double : comme mot et comme réalité, ou si l'on préfère comme fonction réflexive et comme fonction transitive. En tant que mot, « Wortmond » rappelle la nature linguistique de la création en jeu dans le poème. Mais ce rappel, qui est conscience, est aussi bien la condition pour que la réalité visée à travers la transitivité du sens puisse être soustraite à sa nature de copie. Tel est, en effet, le fondement paradoxal de la poétique visée dès ce volume : elle consiste à substituer au dire transitif simple (autant d'ailleurs qu'au dire visant au pur signe) le procès auto-réflexif d'un langage qui parle de lui-même en parlant de son objet et qui parle de son objet en parlant de lui-même ; qui, en d'autres termes, confond transitivité et réflexivité en faisant de chacune la figure de l'autre. C'est à cette profondeur qu'il faut lire l'affirmation de Celan selon laquelle ses (derniers) poèmes seraient dénués de métaphores. Il n'y a pas de métaphore dans la mesure où le poème, se sachant langage, ne se sert pas d'un discours figuré pour exprimer un signifié préalable, mais, au contraire, investit des objets-mots pour les intégrer à un procès qui vise à dévoiler simultanément la nature constituée du langage et de l'objet. Ou, pour formuler une dernière fois ce paradoxe, le poème dit la chose en se disant soi-même.

Nous allons voir combien la troisième strophe vérifie un tel procédé. Mais avant d'en entreprendre l'analyse, il nous faut encore relever l'élément jusqu'ici passé sous silence, et dont ce procès dépend. Le surgissement du « Wortmond » est posé dans le texte comme une fonction du *toi* :

*Bis du den Wortmond hinaus-
schleuderst...*

Nous voici donc ramenés obliquement à notre question du sujet ; ce *du* étant, de toute évidence, un double du sujet lui-même, nous avons dans

²⁸ Cf. Vietta, *Op. cit.*, p. 124.

²⁹ Cf. Vietta, *Ibid.* et D. Meinecke, *Op. cit.*, p. 171-173.

cette interpellation une position très précise de son lieu. Ce sujet est double, une nouvelle fois. En tant que sujet de l'énonciation d'abord, ce qui le situe comme le contemporain, et même l'instigateur de l'occasion unique dont chaque poème procède, comme le «témoin» du référent hors-texte, ici le paysage, sans doute, à partir duquel le texte s'élabore. Puis en tant que sujet de l'énoncé, et par là en tant qu'opérateur du procès d'une signifiante dont il est la conscience et le guide autant que le produit. Assimilé lui-même à une bouche de volcan, le sujet est celui qui «éructe» la parole libératrice, comprenons celui qui engendre, au niveau textuel, le mouvement de surgissement de la réalité nouvelle du «Wortmond». Ainsi donc, le statut du sujet, dans *Atemwende*, se confond avec celui du langage : à la fois transitif, «réel» et intérieur à un langage marqué par sa réflexivité ; extérieur et intérieur comme le sens dont il est l'agent.

Mais revenons à la strophe proprement dite, à propos de laquelle on peut remarquer pour commencer qu'elle n'est, en vérité, que la subordonnée du groupe lexical précédent («Abbild und Nachbild/kreuzen eitel zeithin»). L'intervention du *du* doit donc rompre – et là est sans doute la raison du point ainsi que de l'intervalle strophique – la durée orgueilleuse du langage-reflet en se faisant le lieu de surgissement du «Wortmond», c'est-à-dire d'un terme qui ne doive rien au langage de la copie. Mais qu'en est-il, au juste, de ce terme ? On relèvera en premier lieu l'opposition qu'il définit quant à la hauteur. Les «contre-créatures» de la seconde strophe étaient situées «en haut». Le «Wortmond», lui, bien que signalant aussi une hauteur, fait éruption du bas. Cette inversion signale peut-être quelque chose comme la fin de la croyance naïve en une topographie poétique héritée d'une métaphysique qui a fait de l'altitude le lieu propre du divin. Simultanément, cette «lune-mot» semble prendre à rebours la valence poétique traditionnelle du mot «lune». Ce qu'elle commande ici, en effet, n'est pas une lumière ou une atmosphère nocturne, mais «le miracle du reflux». Le reflux, s'il est un phénomène naturellement lié à la lune, doit être compris en termes poétiques. Déjà un poème de *Von Schwelle zu Schwelle*, «Inselhin», avait établi un tel rapport. La nouvelle poésie celanienne est reflux dans la mesure où elle se refuse à la «fluidité» d'une parole de l'harmonie. Elle est poésie de la sécheresse parce que la sécheresse est ce qui assure aux choses, tant sur le plan verbal que sur le plan réel, la possibilité d'apparaître dans leur nudité, qui est le gage de leur vérité. Ainsi le

principe d'éclairage du texte est-il aussi son principe de dénuement, et c'est en quoi il est un miracle, puisqu'il permet, au revers de l'affabulation, une saisie directe du réel. Cette sécheresse commande au surgissement de la parole poétique, en quoi elle est liée à l'éruption :

*und der herz-
förmige Krater
nackt für die Anfänge zeugt,
die Königs-
geburten.*

Le cratère, dont la présence demeurerait implicite dans le « Wortaufschüttung » initial, est « en forme de cœur ». Ce cœur, que Celan a déjà associé une fois à un cratère ³⁰ et qui est souvent chez lui le siège de la mémoire ³¹, est lié, bien sûr, au *Du* dont il figure le centre le plus intime. De là procède la poésie, qui doit être comprise comme naissance, origine. Deux termes s'offrent ici à notre attention. Celui de témoignage tout d'abord : le cratère « témoigne », en effet, dans sa nudité, des « commencements ». Ce témoignage, qui intègre en lui, centré dans la forme de cœur, la profondeur du souvenir, accompagne donc la parole qui va naître ³². Ce qui est retrouver la polarité fondamentale du poème celanien divisé entre sa mémoire et sa fonction fondatrice d'avenir. Simultanément, ces « commencements » sont dits des « Königsgeburten ». Que signifie cette présence « royale » dans ce paysage désolé ? Les « naissances de Roi » représentent les paroles surgies du cratère poétique et qui se caractérisent par leur nature non imitative. Elles sont les signes de ce langage de vérité dont le poème théorise, en quelque sorte, la naissance. Différemment, les « naissances de Roi » renvoient peut-être à David, le roi d'Israël, et à travers lui à l'idée d'une origine ³³ proprement fondatrice du chant poétique. A travers David pourrait se trouver en

³⁰ Cf. *Sprachgitter* 44, v. 5-6.

³¹ Par exemple *Die Niemandsrose* 59, v. 13 et 82, v. 8.

³² Cf. aussi « Tief/in der Zeltenschrunde,/beim/Wabenels/wartet, ein Atemkristall/dein unumstössliches/Zeugnis. » (A 27, v. 15-21) et Voswinckel, *Op. cit.*, p. 74-75.

³³ Rappelons que, selon Kluge, « König » (germ. kunja) aurait la même racine que « Geschlecht » ce qui accentuerait ici l'idée d'une origine. Cf. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bearbeitet von Walther Mitzka, Walther de Gruyter, Berlin 9e éd. 1963, p. 391 (Je dois ce renseignement à l'attention et à l'obligeance de M. Eckart Rohloff).

autre indiqué l'antique interdit judaïque des images, auquel se relie-
raient les « Abbild » et les « Nachbild » dénoncés dans la deuxième
strophe.

Atemwende contient la tentative d'une nouvelle fondation, et en cela
inaugure la visée poétique des derniers recueils. Mais en même temps,
et tout aussi essentiellement, cette poétique de la fondation, qu'on peut
définir comme le versant *prospectif* de l'œuvre, s'accompagne d'un
sentiment, ou mieux, d'une position, elle, *rétrospective* que nous quali-
fierons comme une *conscience de l'ultime*. Nous avons vu, nous verrons
encore comment ce versant rétrospectif féconde le versant prospectif qui
s'articule à lui. Mais ce qu'il nous faut comprendre tout d'abord, c'est la
façon dont il détermine, dans le texte, la question du sujet.

Cette conscience de l'ultime procède avant tout de l'histoire propre de
Celan, de sa situation de survivant, il n'y a pas de doute à ce sujet. Mais
elle active, au-delà de sa situation particulière, ou plutôt à travers elle,
une conscience qui dépasse de loin sa propre singularité. Ce qui est en
jeu dans cette conscience, c'est la possibilité même de parler encore en
première personne, et cela d'une manière qui rende justice à l'aliénation,
ou plus gravement encore, à la destruction du *je*, du sujet, dans le
monde contemporain³⁴. Ce n'est, en effet, que dans la mesure où il fait
état de sa destruction subie, dans la mesure donc, où il atteste sa
position comme une position ultime que le sujet celanien se légitime à la
fois dans son auto-affirmation et dans sa nature poétique, ouvrant ainsi
la voie à la poétique nouvelle que nous venons de décrire.

Que cette conscience aille parfois jusqu'à une apparente négation du
langage ne doit pas nous faire perdre de vue combien, dans *Atemwende*,
la question du langage et celle du sujet ont partie liée. On pourra en
juger par le poème suivant :

*STEHEN, im Schatten
des Wundenmals in der Luft.
Für-niemand-und-nichts- Stehn.
Unerkannt,
für dich
allein.*

³⁴ Cf. sur ce point les pages clairement structurées de P. H. Neumann, « Ich-
Gestalt und Dichtungsbegriff bei Paul Celan », *Etudes Germaniques* 3, juillet-
septembre 1970, p. 299-310.

*Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache. (A 19)*

L'ambiguïté de ce poème tient à une sorte de contradiction entre la littéralité de son énoncé et sa conscience implicite d'être un poème. En tant que description de son (propre) lieu, le texte circonscrit ce que nous avons nommé l'ultimité. L'infinitif initial marque une position autant qu'il constitue une manière d'impératif. Seul mot du poème à se répéter (avec la préposition «für»), il en est aussi le mot-clé. Cette position, qui est affirmation du sujet, est précisée par la première localisation. Le lieu en question est situé «dans l'ombre de la cicatrice de l'air». Cette cicatrice dans l'air, cette marque invisible et par là même indélébile, c'est, bien évidemment, la «cicatrice» des corps des juifs partis en fumée dans les camps³⁵. Se tenir dans leur ombre signifie donc bien, en quelque sorte, prolonger cette mort qui fut, et qui reste, une fin. Cette situation extrême se réitère dans l'unité suivante: «Für-niemand-und-nichts- Stehn» dont le sens pourrait être d'accentuer justement l'irréductibilité du sujet, placé en cette limite, à toute représentativité autre que celle qui est définie ici, et qui procède de la mort. «Non reconnu, pour (s)oi seul», le sujet se tient tout en découvrant dans cette station le lieu propre de son affirmation de soi.

Ce lieu, et c'est ici que se complique le mouvement du poème, se définit à la fois par une inclusion («mit allem, was darin Raum hat») et par l'éventualité d'une exclusion («auch ohne Sprache»). Dans l'inclusion, nous pouvons sans doute comprendre le souvenir et tout ce qui est lié à la cicatrice. L'exclusion semble paradoxale, bien qu'en vérité elle ne le soit pas. Le «auch ohne Sprache» ne signifie au fond que la limite sur laquelle Celan n'a cessé de se situer, et qui accentue sa présence dans le cinquième volume. Car s'il se tient «même sans langage», il reste au sujet la possibilité de dire ce manque, de se dire «non parlant», en faisant acte par là, une dernière fois, de poésie.

Mais, du coup, voici le poème rendu à la possibilité d'une seconde lecture. Car cette station du sujet ne vaut-elle pas, mot pour mot, pour le poème lui-même? Ce dernier n'est-il pas placé, lui aussi, «dans

³⁵ «Luft» a la même valeur dans le poème de *Die Niemandrose* intitulé justement «In der Luft» (N 88).

l'ombre de la cicatrice»? Et plus profondément encore n'est-il pas situé – dans son projet antisymbolique (ne représentant rien ni personne d'autre que soi) – en ce lieu qui, d'intégrer le souvenir, ne s'en expose pas moins à être parfois «ohne Sprache», proche de cette neige qui venait menacer l'intégrité de la parole dans «Keine Sandkunst mehr»? «Auch ohne Sprache» doit donc être compris de deux façons. Comme limite d'un lieu de parole que la poésie occupe malgré tout une dernière fois, mais aussi comme «vrai lieu» d'un sujet qui a de plus en plus de peine à parler poétiquement.

On mesurera mieux dès lors le sens de cette conscience de l'ultime que nous avons dit structurer la visée des derniers recueils. Sans doute et avant tout, cette conscience témoigne du déchirement historique que Celan a vécu en tant que poète, en tant que «sujet poétique». Au-delà de son destin personnel, c'est le destin de la poésie tout entière, de l'histoire de la poésie que cette conscience entraînait avec soi. Souscrire à l'affirmation de Harald Weinrich selon laquelle Celan résume «für seine Person und sein Werk ein Jahrhundert europäischer Lyrik»³⁶ oblige à reconnaître en même temps qu'avec la fin de son œuvre, c'est aussi bien, du moins Celan dût-il le ressentir ainsi, ce siècle qui prend fin.

Cette solitude, ce caractère irremplaçable de témoin donne sans doute son sens le plus profond à l'acte poétique en jeu dans *Atemwende* ainsi qu'à son sujet. Si, comme le dit admirablement la fin du poème «Aschenglorie» (A 68), «nul ne témoigne pour le témoin», et si d'autre part, c'est d'être qu'il en va dans l'acte d'écrire, être et témoigner seront un³⁷. Il faut garder en esprit cette unité, si l'on veut comprendre le sens de la réflexivité poétique croissante des derniers recueils, qui n'est pas le geste naturel d'une poésie parvenue à l'âge de la sophistication, mais qui signifie d'une part la conscience de ce qui s'est passé, et qui est littéralement indicible³⁸ et de l'autre le prix à payer pour retrouver ou pour fonder une réalité nouvelle, délivrée des leurres d'un langage voué aux équivoques.

³⁶ «Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik», *Akzente* 15, 1968, p.39.

³⁷ Cf. Maurice Blanchot, «Le dernier à parler», *RBL* 2-3/1972, p. 180.

³⁸ Cf. «Vom/freien/Satzzeichen der/zu den unzähligen zu/nennenden un-/aussprechlichen/Namen/aus-/einandergeflohenen, ge-/borgenen/Schrift.» (A 78).

En témoigne une dernière fois ce poème qui, placé seul en fin de volume, ne manque pas, après tant de désespérance, de prendre un poids singulier :

*EINMAL,
da hörte ich ihn,
da wusch er die Welt,
ungesehn, nachtlang,
wirklich.
Eins und Unendlich,
vernichtet,
ichten.
Licht war. Rettung. (A 103)*

Ce poème n'est pas réflexif au sens où il s'agirait d'un texte qui se prendrait lui-même pour objet ou qui réfléchirait sur le dire poétique. Il est plus et moins que cela. Moins, parce qu'il ne thématise pas son propre dire. Plus, parce que tout en montrant une trame signifiante de nature réflexive, comme nous allons le voir, il est en même temps tourné vers quelque chose d'extérieur à soi.

Saisi du point de vue de ce quelque chose, le poème décrit un événement qu'on peut qualifier de mystique : l'expérience (perceptive) d'un dieu purifiant le monde, et signe de salut. Plus profondément, il dévoile les conditions poétiques d'un dire de cet ordre. Or ces conditions parlent aussi bien du statut du *moi*. Le poème s'ouvre sur un adverbe de temps qui le situe dans un passé non itératif. Ce temps unique dans lequel va prendre place l'événement décrit est important dans la mesure où il relativise une première fois le propos métaphysique du poème, en accentuant l'irréductibilité de ce qui sera dès lors un témoignage poétique et non une affirmation de foi³⁹. Cette relativisation est encore renforcée aux vers suivants par l'emploi du pronom personnel de la troisième personne «ihn» puis «er». Il ne fait pas de doute que dès le troisième vers, le lecteur qui apprend «qu'il lavait le monde» et qui reconnaît dans ce verbe un terme traditionnel des religions judéo-chrétiennes, est implicitement convié à identifier cet «il» à Dieu. Mais

³⁹ Cf. les propos de Celan à Dietlind Meinecke selon lesquels l'emploi du prétérit au dernier vers («Licht war») est ce qui sauve le poème comme tel. Meinecke, *Op. cit.*, p. 181.

le poème ne dit justement pas «Dieu». L'emploi du pronom et les qualificatifs qui lui sont attachés sont même assez indéfinis pour que cet «il» puisse être compris d'une autre façon – comme signifiant le vent, par exemple. L'emploi de la minuscule est un autre indice en ce sens. Inversement, il est très vraisemblable que la sphère, en principe illimitée, des connotations possibles du pronom personnel renvoie tout de même à une entité rattachable à une divinité. L'exemple du vent (en hébreu «ruah», esprit envoyé par Dieu) fait signe en ce sens. Ce qu'il faut relever, en outre, c'est la mise en rapport décisive, dès le second vers, du «il» et du *ich*. Cet *ich*, qui est d'abord le simple pronom de la première personne va devenir le signifiant-clé du poème⁴⁰. Et tout d'abord par sa position: non seulement l'ordre syntaxique de l'inversion lui permet-il de précéder le «ihn», mais encore la description de celui-ci se clôt-elle, à la fin de la strophe, par ce même *ich*: «wirkl-ich». Que cette conjonction entre le sujet qui commande l'adverbe et le *je* se réalise dans le terme même qui affirme la réalité de l'expérience décrite indique clairement la solidarité fondamentale de ces deux instances.

La seconde strophe ajoute à cette solidarité en ce sens d'abord qu'à l'exception de «Eins» (v. 6) chaque détermination qui porte en fait sur la nature du «il» contient phonétiquement le pronom *ich*. La progression des trois vers est intéressante. Le premier (v.6) affirme l'un des attributs usuels de Dieu, son unité et son infini réunis. Mais c'est pour la nier aussitôt (v. 7). En vérité, cette négation («vernichtet») n'efface pas ce qui a été posé avant et qui reste en dépit de son abolition. Ce que nous avons à comprendre, c'est la simultanéité des déterminations: «il» est à la fois «un et infini» et «aboli» en tant que tel. Son identité véritable est la contradiction de cette «thèse» et de cette «antithèse», la simultanéité de ce «oui» et de ce «non» qui le qualifient et qui se retrouvent en quelque sorte rassemblés, sinon synthétisés, dans le mot insolite du vers 8: «Ichten».

«Ichten», qui est possiblement une forme de l'imparfait de «Ichen» («créer un moi»), a déjà donné lieu à plusieurs interprétations. Weinrich qui, pour une fois, n'avait pas ouvert son dictionnaire, le décrit ainsi: «Ein Wort, seiner Syntax nach ein Wort der deutschen Sprache, seiner Semantik nach unbekannt, jedoch durch die Klangbildung an das

⁴⁰ Cf. P.H. Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans*, éd. cit., p.25.

vorausgehende Wort «vernichtet» und das nachfolgende Wort «Licht» bestimmbar als das, was zwischen Nicht und Licht geschieht, was vielleicht beiden gemeinsam ist. Wieder haben wir ein Zeichen für eine Position statt für eine Sache vor uns»⁴¹. Cette définition *a positione* rend compte à tout le moins de l'effet poétique rendu par le texte. Mais elle néglige ce que P. H. Neumann a rappelé, à savoir que «ichten» (mhd. *ihthen*) était bel et bien attesté comme mot de la langue allemande avec le sens de «zu etwas machen» (Grimm VII, 1032). Neumann poursuit dès lors, en rejoignant Weinrich : «Das Prädikat «ichten» scheint aus dem Zeitwort «vernichten» zurückgewonnen, sowie das, wovon es spricht, sich aus der Vernichtung von «Eins und Unendlich» versteht (...) Dieses «iht», das aus der Vernichtung der Antipoden Eins und Unendlich hervorgeht, ist im Gedicht das die «Rettung» verheissende «Licht»⁴². Enfin, Dietlind Meinecke a proposé de comprendre le mot ainsi : «Ichten» ist keine unglückliche Verstümmelung von «vernichten», sondern das auf ein Ich hin durchsichtig gemachte Sein eines die Welt reinigenden Wesens (...) «Ichten» ist hier die poetisch anwesende Tätigkeit des alttestamentlichen Verkündigung von «Ich bin der ich bin»⁴³. Ce qui se dégage clairement de ces trois interprétations, c'est la nécessité de comprendre ces trois vers ensemble : dans leur devenir et leur simultanéité. La «divinité» qu'ils circonscrivent est articulée sur leur double opposition : elle est à la fois «une et infinie», «abolie» et le «quelque chose» qui résulte de cette abolition. En d'autres termes, elle est le procès nécessaire pour que se réalise le vers final : «Licht war. Rettung».

Ce salut, cette délivrance ultime est aussi bien celle du sujet, qui n'a pas résonné en vain à travers les étapes de cette «dialectique». «Un et infini», lui aussi, aboli puis devenu, le *Ich* se découvre solidaire du «dieu» dans un mouvement qui retrace, en vérité, les conditions nécessaires à son affirmation. Inversement, cette solidarité témoigne de l'implication théologique de la question du sujet dans cette poésie. Posé en même temps que le «dieu», le *je* connaît les mêmes difficultés d'être que lui (la catégorie de la subjectivité intègre celle de la divinité et

⁴¹ «Kontraktionen», *UPC*, p. 223.

⁴² P.H. Neumann, *Op. cit.*, p. 25.

⁴³ D. Meinecke, *Op. cit.*, p. 273.

Inversement, et cela sans que ce « dieu » devienne « personnel » pour autant. La première strophe extériorise suffisamment le « il » pour le prémunir contre toute intériorisation. C'est d'une corrélation onto-historique, tout ce travail espère l'avoir montré, qu'il en va ici). Que le poème qui le signifie le plus clairement soit situé en cette place privilégiée que constitue chez Celan la dernière page d'un recueil ne fait qu'accentuer encore l'importance de cette corrélation.

« *Toi, sois comme toi, toujours* »

Il paraîtra peut-être arbitraire d'arrêter ici notre étude de la poésie de Paul Celan qui compte tout de même quatre volumes après *Atemwende : Fadensonnen* (1968) et, posthumes, *Lichtzwang* (1970), *Schneepart* (1971) et *Zeitgehöft* (1976). Cette dernière partie de l'œuvre n'est certes pas négligeable. Mais elle est encore, parfois du moins, terriblement obscure, et surtout elle ne renouvelle pas les positions que nous avons tenté d'élucider. Ce qui change par rapport aux volumes précédents tient davantage au lexique qu'à la structure. L'effort que marquent ces poèmes consiste surtout dans leur tentative d'investir de nouvelles régions du vocabulaire qui rendraient mieux compte, avec plus de précision, d'une expérience située à la pointe de la modernité : lexique de la pathologie, de la biologie, de la géologie, mais aussi de la guerre, des travaux routiers, de la marine et de l'astronomie. La ponctualité dont nous avons traité au chapitre précédent se précise par ce recours à un vocabulaire techniquement exact par lequel la poésie tente d'échapper à un vague qui, Celan le sent bien, rendrait son existence caduque.

Dans cet effort vers la modernité, la position du sujet ne change – fondamentalement – pas. Si ce que nous avons nommé le sentiment de l'ultime se creuse davantage, surtout dans les dernières sections de *Lichtzwang* et dans *Zeitgehöft*, cette aggravation n'affecte pas vraiment la structure poétique du *moi*. Que ces poèmes nous semblent parfois moins réussis que certains de leurs prédécesseurs, du fait de leur (trop) grande obscurité, ne doit pas nous retenir. Seul comptait encore pour leur auteur l'effort qu'ils constituaient pour articuler une réalité accessible. Au-delà des mots, au-delà des choses, la poésie fut jusqu'au bout pour Paul Celan cette ultime nomination par laquelle il sauvait, en partie du

moins, un monde dont il était devenu le presque imperceptible
sujet :

*FAHLSTIMMIG, aus
der Tiefe geschunden:
kein Wort, kein Ding,
und beider einziger Name,
fallgerecht in dir,
fluggerecht in dir,
wunder Gewinn
einer Welt. (L. 81)*

YVES BONNEFOY

LE PAYS OÙ MOURIR

Entamée dès la Libération sous les auspices d'un surréalisme déclaré, l'œuvre publiée d'Yves Bonnefoy connaît son premier moment de pleine réussite avec la publication du premier recueil, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*¹. Publié en octobre 1953, le volume avait en fait une longue histoire. Douve fut en effet le nom de l'héroïne de *L'Agent secret*, un récit détruit, avant de figurer dans le titre d'une plaquette publiée au Caire en 1949². Quant aux poèmes proprement dits, on en trouve deux sous une forme légèrement différente et surtout ordonnés différemment dans le cahier d'avril 1950 de *La Part du sable*³.

Mais aussi bien cette préhistoire s'efface-t-elle devant le fait nouveau introduit par le livre en tant que tel : sa *composition*⁴. Loin d'être un simple recueil de poèmes groupés selon un ordre plus ou moins chro-

¹ Paris, Mercure de France, 1953. Sur la période antérieure à *Douve*, on se reportera à l'entretien publié à la fin de la revue *L'Arc*, Yves Bonnefoy, 1976, p. 85-92 ainsi qu'au premier chapitre de notre présentation Yves Bonnefoy, Paris, Seghers 1976, p. 5-8. Les deux textes de cette époque où se fait entendre le plus distinctement la voix du futur auteur de *L'Improbable* sont *Anti-Platon* publié en 1947 et repris en tête de l'édition de poche *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Poésie/Gallimard, 1970, p. 9-17 et l'essai intitulé « Sur le concept de lierre » dans *Troisième Convoi* 5, Paris 1951, p. 24-28.

² Yves Bonnefoy, *Théâtre de Douve*, La Part du Sable, Le Caire 1949.

³ *La Part du Sable*, avril 1950, Le Caire, p. 49-51.

⁴ Cf. sur ce point Marie-Louise Goffin, « Du mouvement et de l'immobilité de Douve », *Revue de l'Université de Bruxelles* 9, 1956/57, p. 407.

nologique – comme ce fut le cas, par exemple, des derniers recueils de Celan –, *Douve* s'impose par une cohérence qui semble ne rien demander au hasard de la chronologie. Or, ce fait vaut d'être relevé pour lui-même, car en faisant verser le principe de composition du côté de la nécessité intra-poétique et en faisant de celle-ci la source de la donation du sens, Bonnefoy affirme au moins deux choses. La première, c'est l'autonomie du lieu poétique – espace et temporalité – par rapport au vécu. La seconde, qui découle de la première, c'est que le sens de ce vécu va être demandé à la parole et situé à travers elle. L'œuvre sera ainsi une dialectique entre l'immédiat et sa compréhension, articulée selon les lois de la forme. Et la forme sera ainsi le sens dont, comme nous le verrons, elle représentera l'avènement dans le mouvement de ses parties.

Mais qu'en est-il, plus précisément, de cette composition ? Le livre est divisé en cinq sections, chacune intitulée selon le moment qu'elle occupe dans l'opposition qu'énonce le titre du volume. Au « mouvement » correspondent « Théâtre » et « Derniers Gestes », à « l'immobilité », « L'orangerie » et « Vrai lieu ». Entre les deux, jouant le rôle de pivot, mais aussi de clef de voûte, « Douve parle ». Simultanément, cette « immobilisation » progressive demande à être comprise comme mouvement – toutes les sections scandant, comme autant d'étapes, l'acheminement vers le « vrai lieu ». Comme se renversent aussi dans le texte les termes de cette opposition : si « Théâtre » n'est pas dépourvu d'images entièrement statiques, « Vrai lieu » est, à son tour empreint de mouvement. Quant aux temps verbaux, ils marquent indubitablement une progression du passé (passés composés ou imparfaits des deux premières parties) vers le futur (réservé aux deux dernières sections), venant ainsi renforcer l'idée de la progression.

Comme nous l'avons indiqué, la section intitulée « Douve parle » constitue le centre manifeste du livre. Réalisant l'inversion du *tu* en *je*, de « l'objet » en sujet, elle focalise dans son espace la métaphore même de l'expérience dont le livre entier forme l'interprétation. Encore, et cela est significatif, ce renversement ne se produit-il pas d'une manière pour ainsi dire géométriquement pure, puisqu'il est encadré par deux poèmes qui ressortissent à la voix princeps du *je*. Cette « imperfection »⁵ a deux

⁵ imperfection aggravée, si l'on veut, par le fait que la voix de Douve surgit déjà dans « Derniers Gestes » (p. 35).

sens: elle rappelle d'abord, en l'accentuant s'il en était besoin, la solidarité des interlocuteurs. Mais surtout, elle relativise l'autonomie absolue de la raison combinatoire, en introduisant dans l'économie générale des formes la nécessaire «défaillance» qui est, pour Bonnefoy, le signe de l'humain.

Car prenons garde à présent que si l'architecture de *Douve* est conçue de façon à en définir le sens – à la manière d'un Mallarmé pour qui le livre doit être cette «dispersion volatile, soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout»⁶, – ce n'est que moyennant cette «rupture» qui est au centre de son thème et qui rééquilibre l'ensemble en y intégrant ce que Mallarmé eût nommé le «hasard». *Douve*, en d'autres termes, est composé de manière à manifester simultanément la loi fondatrice de l'esprit et sa contestation⁷.

Cette contestation se déclare par plusieurs traits dont le plus évident est l'inégalité des sections entre elles. Si «Derniers Gestes», «Douve parle» et «L'Orangerie» comprennent en effet chacun quatorze poèmes, «Théâtre» en compte dix-neuf et «Vrai lieu» huit. Mais c'est la forme du langage qui, plus encore que l'asymétrie des parties, contribue à la fois à architecturer et à rompre la symétrie de l'ensemble. *Douve* est construit selon une alternance non régulière de poèmes en prose et de poèmes en vers. Pour ce qui est de la prose, elle est, bien sûr, rythmée, encore que sans ostentation ni invariabilité. L'effet de rythme est perceptible avant tout dans les «chutes»:

alexandrins:

Des bras muets t'accueillent, arbres d'une autre rive. (D 16)

hexasyllabes:

*Village de braise, à chaque instant
je te vois naître, Douve,*

A chaque instant mourir. (D 14)

ou même suite d'hexasyllabes:

Ayant vécu l'instant / où la chair la plus proche / se mue en connaissance.
(D 70)

⁶ Mallarmé, O.C. p. 645.

⁷ Cf. Maurice Sallet, «Du mouvement et de l'immobilité de Douve», LLN 9, 1953, p. 1169.

Mais c'est surtout du côté du vers⁸ qu'opère le travail de la brisure formelle. A la différence de presque tout ce qui vaut vraiment, en dehors de lui, dans la poésie française de l'après-guerre, le vers de Bonnefoy est resté fidèle aux grands rythmes qui ont modelé le visage de la tradition prosodique française : octosyllabes, décasyllabes et surtout alexandrins. De même que sa composition si concertée témoigne du pouvoir formant de l'esprit, de même ce recueil donne-t-il à entendre, dans son emploi des grands mètres, à la fois un rappel des poésies antérieures auxquelles il est fait allégeance (Baudelaire et Mallarmé surtout) et le signe d'une confiance réitérée en l'efficace et la beauté de ses formes canoniques.

Encore cette confiance ne se monnaie-t-elle qu'au prix d'une profonde différenciation⁹. Ainsi un grand nombre de poèmes, bien qu'écrits en vers, sont composés de mètres divers (« Théâtre XV » par exemple, qui fait suivre un hexasyllabe puis un octosyllabe à deux alexandrins, avant de s'achever par un distique octosyllabique), parfois même de mètres entièrement libres – ainsi dans ce début de « Théâtre IX » :

*Blanche sous un plafond d'insectes, mal éclairée, de
profil (16),*

*Et ta robe tachée du venin des lampes (12),
je te découvre étendue (7),*

*Ta bouche plus haute qu'un fleuve se brisant au loin sur
la terre. (18) (D 19)*

L'alexandrin, quand il paraît, se manifeste souvent dans des quatrains qui versent brusquement au décasyllabe (ou qui commencent par lui) :

*Vous fibreuse matière et densité (10),
Arbres, proches de moi quand elle s'est jetée (12)
Dans la barque des morts et la bouche serrée (12)
Sur l'obole de faim, de froid et de silence. (12) (D 33)*

⁸ Cf. Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Le Seuil 1964, p. 251. Frédéric Deloffre « Versification traditionnelle et versification libérée d'après un recueil d'Yves Bonnefoy », *Le vers français au XXe siècle*, éd. Monique Parent, Paris, Klincksieck 1967, p. 43-55 et Richard Vernier « Prosodie et silence dans un recueil d'Yves Bonnefoy », *Studia Neophilologica* XLV, 1973, p. 290 sq.

⁹ Cf. Walter Alberts, « Bonnefoy and the architecture of poetry », *MLN* 82, 1967, p. 592.

De même, dans un autre mètre, le poème composé en octosyllabes «Que saisir sinon qui s'échappe» s'achève-t-il sur deux vers respectivement de neuf et de sept syllabes:

*Parole jetée matérielle (9)
Sur l'origine et la nuit. (7) (D 34)*

Quant à la rime, qui accompagne parfois ces grands mètres, elle n'est jamais pure, se fondant souvent en assonances:

*Cassandra, dira-t-il, mains désertes et peintes,
Regard puisé plus bas que tout regard épris,
Accueille dans tes mains, sauve dans leur étreinte
Ma tête déjà morte où le temps se détruit. (D 73)*

Si «peintes» rime avec «étreintes», «épris» ne fait qu'assonancer avec «détruit». Il en va de même d'ailleurs dans les quatrains suivants de ce poème pour «enful» et «prix» et «nuit» et «oubl».

Comme on le voit, la forme particulière des poèmes n'est pas sans homologie avec la forme globale du livre, elle aussi articulée selon la courbe d'un rythme défini, lui-même ponctué, à l'intérieur de cette courbe, par tout un jeu d'interférences qui tendent à en tempérer l'autonomie. Ce double aspect, que l'on retrouvera également au niveau du ton, répond en vérité à l'enjeu même du volume, un enjeu qu'il s'agit maintenant de définir.

Si, comme nous l'avons posé au début, la forme du livre est génératrice de son sens, c'est, une fois cette forme décrite, la question de ce sens qu'il faut poser. Quel est donc le sens de *Douve*? Quel est le sens de ce nom? Qui est Douve? Deux textes plus anciens peuvent servir ici à nous mettre sur la voie. *L'Anti-Platon* de 1947, et le récit intitulé *L'Ordalie* composé en 1949-1950, dont Bonnefoy a publié tardivement les deux derniers chapitres¹⁰. Ces deux textes ont un même objet, qui est d'ouvrir à la conscience, toujours menacée par le solipsisme, une voie vers la réalité. L'enjeu de *Douve* n'est pas différent, à ceci près qu'il rend le débat à la fois plus dense et plus ample. Loin de se satisfaire

¹⁰ *L'Ephémère 1*, 1967, p. 52-64. Repris en volume, avec une postface, en 1975 chez Maeght et accompagné d'eaux-fortes de Claude Garache. Comme nous en avertis cette postface, le récit fut abandonné et, en grande partie détruit, pour s'être fondu en plusieurs poèmes de la section «L'Orangerie».

d'affirmer une dialectique du réel comme le faisait *Anti-Platon* et soucieux d'échapper au risque de la fixation symbolique qui mena au rejet du récit, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* est en fait l'actualisation même et la représentation du processus par lequel le *je*, affrontant sa perte, advient finalement à ce que Bonnefoy nomme sa vérité. *Douve*, en ce sens, est l'exacte illustration, ou mieux encore le développement, de l'exergue qu'il emprunte – parrainage ironique, mais aussi combien signifiant – à Hegel: « Mais la vie de l'esprit ne s'effraie pas devant la mort et n'est pas celle qui s'en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle. »¹¹. La mort n'est pas le *thème* de Douve, elle en est, plus profondément, l'épreuve, l'« ordalie ». La marche du livre à travers ses cinq parties doit être comprise comme le déroulement de cette épreuve au terme de laquelle se trouvera vérifiée, une première fois et au moins provisoirement, l'authenticité de cette « vie de l'esprit ».

Mais dès lors, que représente Douve et quel est le sens de cette fiction? Si l'épreuve concerne au premier chef le *je*, quelle est la fonction de ce *tu*? Ainsi que le montre la structure du livre, tout entier articulé sur ce rapport intersubjectif, Douve n'est pas seulement « l'objet » du *je*, elle en est le corrélat, l'interlocutrice ou, pour mieux dire, l'image différenciée. Douve est bien un double du *je*, elle en est, dirons-nous, la part extériorisée et soumise à l'épreuve de la mort¹² – la part que le sujet doit assumer pour advenir à sa « vraie vie ». Elle occupe, si l'on veut, dans la dialectique proposée par Hegel, la part de la conscience qui se « maintient » vivante dans la mort¹³. Mais la constitution de

¹¹ Bonnefoy reprend ici, en la modifiant, la traduction de Jean Hippolyte. Dans l'original: « Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und vor der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes. » *Phänomenologie des Geistes*, in G.W.F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Suhrkamp, Francfort 1970, Bd. 3, p. 36. On trouvera une critique de la querelle de Bonnefoy avec le concept hégélien dans Maurice Blanchot « Le grand refus », *NRF* 82, 1959, p. 678-689.

¹² Cf. Bigongiari: « Il *mot-clef* diviene la *mort-clef* » in *La Poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Rizzoli, Milan 1972, p. 294.

¹³ Cf. Stefano Agosti selon qui Douve « è il «luogo» eletto dal poeta per condurre o verificare quella che per Bonnefoy si dà come l'esperienza fondamentale e autentica nei riguardi della realtà: ossia, l'esperienza della morte. », in « Introduzione alla lettura di *Douve* », *Il Testo Poetico*, Milan, Rizzoli, 1974, p. 165.

Douve en figure autonome a encore d'autres raisons, dont celle-ci, d'abord, qu'elle témoigne – et d'autant plus efficacement que l'autonomie sera plus grande – d'une division pour ainsi dire première de la conscience qu'elle servira, simultanément, à surmonter. Cette division – qui figure en quelque sorte la forme que revêt chez Bonnefoy la « double postulation simultanée » qui orientait l'esprit de Baudelaire – procède de l'élan simultané de la conscience vers l'intemporel, le rêve (qui, comme l'on sait, ignore le temps), le nombre – en un mot vers cette sécurité de l'esprit réfugié dans l'universel – et vers la réalité, périssable et immédiate, que l'exergue de Hegel lui a proposée comme un devoir. Division qui tient donc à des principes antagonistes de l'esprit – ainsi, du moins, Bonnefoy les comprend-il, jusqu'à faire de cette opposition l'un des fondements de sa vision poétique et critique, et qui rend compte, peut-être, de l'opposition des genres entre le *je* masculin et Douve.

Transformer le double en figure féminine avait toutefois d'autres motifs encore. D'abord, se trouvait rendu possible par le biais de cette fiction l'emploi du langage de la dialectique amoureuse, soit d'une incarnation possible, lors même qu'il s'agissait de décrire un mouvement, somme toute fort abstrait, de la conscience. Et c'était, du même coup, insérer cet antagonisme dans la voie de sa résolution possible : par l'amour. En outre, accréditer cette part de soi sous la figure d'une autre, n'était-ce pas déjà préfigurer ce pas hors de soi dont le livre dira la nécessité ? N'était-ce pas, à travers cette division, affirmer aussi bien le primat de ce *dehors* à l'épreuve duquel le *moi* trouvera finalement sa vérité ? Part nécessaire de ce moi, Douve se voit ainsi d'emblée rendue à cette altérité du monde dont elle devra dire la résistance.

Reste ce nom, Douve, qu'il faut sinon expliquer, du moins commenter. Douve, nous l'avons dit, fut le nom de l'héroïne d'un récit détruit. Telle est son origine – mais pas encore sa raison d'être. Qu'elle tire cette dernière en premier lieu de sa beauté propre ne fait pas de doute. Tenant à la fois de « douce » et de « louve », Douve cumule les pouvoirs suggestifs. Mais c'est aussi que, nom propre, Douve semble en même temps jouer sur les ressources du nom commun qu'elle contient, et notamment sur le sens de « fossé servant de limite aux champs et d'écoulement aux eaux » (Littré) qu'on peut se plaire à retrouver, avec Maurice Sallet, dans ces vers de « L'Orangerie »¹⁴:

¹⁴ M. Sallet, *Op. cit.*, p. 1168.

*Douve sera ton nom au loin parmi les pierres
Douve profonde et noire,
Eau basse irréductible où l'effort se perdra.* (D 76)

et dont on remarquera, au-delà de cette simple occurrence, qu'il situe le mot aux frontières de la terre et de l'eau, soit de deux éléments capitaux du livre.

Plus décisivement encore, Douve nomme un mystère, ou tout au moins une réalité non conceptuelle. A cheval entre l'intransitivité de sa fonction nominale et la transitivité de sa fonction sémantique, ce mot synthétise en lui l'acte à la fois général et irréductiblement personnel dont il est la métaphore. Nommer Douve, en fin de compte, ce sera accomplir ce destin poétique auquel, dans ce livre, le *je* est promis.

Ces éléments recueillis, et l'hypothèse posée sur le sens de *Douve*, il nous faut tenter d'aborder maintenant le fait poétique lui-même. Car si *Douve* est bien le théâtre de cet affrontement d'un sujet avec la réalité, la présence même de sa mort, il est aussi celui d'une relation passionnée entre un *je* et un *tu* qui, intégrant dans son espace toute une épaisseur du monde sensible, demeure aussi marquée, à travers toutes les métamorphoses dont elle est capable, du sceau d'un mode d'être fondamental. Ce sont ces différents aspects qu'il nous faut entreprendre d'étudier à présent.

La mort est présente à chaque page, presque, de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*. Mais elle n'y a pas partout le même signe, ni la même localisation dans le temps. Ainsi, par exemple, «Théâtre» semble-t-il faire alterner une vision *passée* de la mort de Douve :

*Je te voyais courir sur des terrasses,
Je te voyais lutter contre le vent
Le froid saignait sur tes lèvres.
Et je t'ai vue te rompre...* (D 11)

avec une vision qui représente cette mort comme un processus en cours, ainsi que le montre l'abondance des verbes au présent :

*Quelle pâleur te frappe, rivière souterraine, quelle
artère en toi se rompt, où l'écho retentit, de ta chute?
Ce bras que tu soulèves soudain s'ouvre, s'enflamme.
Ton visage recule. Quelle brume croissante m'arrache ton
regard? Lente falaise d'ombre, frontière de la mort.* (D 16)

On peut toutefois remarquer, dans ces deux poèmes, une même structure: c'est Douve qui meurt (ou qui est morte), indépendamment du *je* qui n'est encore que le spectateur de cette mort. Cette séparation a un sens profond. Elle signifie que le processus d'affrontement de la mort n'en est qu'à son stade initial, que la conscience n'a pas encore assumé cette tâche qui est la sienne. Douve – la part mortelle – n'est encore, à ce moment, que cette

Fontaine de ma mort présente Insoutenable (D 21)

Même lorsque le sujet affirme une première fois, dans un mouvement d'exaltation, sa victoire sur cet «insoutenable» – «O plus belle et la mort infuse dans ton rire! J'ose à présent te rencontrer, je *soutiens* l'éclat de tes gestes!» (D 28), cette victoire est aussitôt contredite par le poème suivant. C'est un poème de «Derniers Gestes» qui dira, le premier, la nécessité pour le *je* d'accueillir et de traverser cette mort:

*Il te faudra franchir la mort pour que tu vives,
La plus pure présence est un sang répandu.* (D 42)

une nécessité, d'ailleurs, aussitôt acceptée.

Dès lors le jeu des voix peut s'inverser et c'est Douve qui peut en appeler au sujet pour qu'il assume son épreuve. Ce n'est qu'avec «Vrai lieu» que s'accomplira l'intégration, une intégration qu'il faut comprendre au sens hégélien de la «Aufhebung», du dépassement qui maintient. La conscience (du *je*) n'est plus séparée de la mort. Mais elle n'en est pas quitte non plus. Si «Lieu de la salamandre» formule, nous y reviendrons, le mythe de la mort intégrée, ce mythe ne se soutient qu'entre deux poèmes qui rappellent la menace antérieure. «Lieu du combat» parle ainsi de

*l'éternelle présence
De mon démon secret jamais enseveli* (D 84)

démon de la méconnaissance de la mort, sans doute, et quant au dernier poème du livre, il s'achève par une simple question:

*O notre force et notre gloire, pourrez-vous
Trouer la muraille des morts?* (D 87)

Comme nous l'avons dit, ce processus d'affrontement progressif de la mort s'inscrit en vérité à l'intérieur de la relation intersubjective du *je* à

Douve, qui lui donne sa substance. C'est même cette inscription qui rend possible la mise en œuvre *poétique* de ce processus par ailleurs si profondément abstrait. Et cela d'autant plus que, Douve restant de bout en bout une énigme, au moins dans son identité précise, la tension d'esprit exigée pour son déchiffrement s'ajoute à l'attention qu'exige la compréhension du thème et accrédite ainsi, par l'autonomie que Douve en reçoit, la réalité du débat.

L'énigme constitutive de Douve tient à sa faculté de métamorphose. D'une part, elle est constamment interpellée en tant que femme et c'est en tant que femme qu'elle apparaît la première fois (D 11). Douée de parole (D 12), sa première identité semble celle d'une compagne défunte du *je* qui la rappellerait à son souvenir. Mais Douve est aussi, et presque simultanément, une « lande résineuse endormie près de moi » (D 14), une « rivière souterraine » (D 16). Elle repose

*dans la ville écarlate de l'air,
où combattent les branches sur son visage, où des racines
trouvent leur chemin dans son corps – elle rayonne une
joie stridente d'insectes, une musique affreuse. (D 22)*

Elle est :

*couverte de l'humus silencieux du monde,
Parcourue des rayons d'une araignée vivante,
Déjà soumise au devenir du sable
Et toute écartelée... (D 21)*

Ailleurs encore, Douve est dite avoir une « face lumineuse et basse de forêt » (D 40), avant d'être identifiée une dernière fois comme cette « eau basse irréductible où l'effort se perdra » (D 76). Nous verrons plus loin le sens qu'il faut donner à cette ambiguïté qui fait de Douve à la fois une femme et un paysage. Peut-être Bonnefoy suit-il, d'une certaine façon au moins, la leçon qu'il louera Baudelaire d'avoir osé proposer. Le corps enseveli et en décomposition de Douve – s'il s'agit bien de cela et plusieurs poèmes le suggèrent (15) – semble en effet ressortir, par plusieurs aspects, aux strophes finales de « Une Charogne ». Ce qu'il faut retenir toutefois des diverses manifestations de l'être de Douve, c'est qu'elles se caractérisent toutes par la *rupture* qui les habite. Autant

¹⁵ Cf. Béatrice Arndt, *La quête poétique d'Yves Bonnefoy*, Zurich 1970, p. 19-21.

qu'une figure porteuse de la mort, Douve est, en effet, le lieu d'une brisure qui, de prendre des formes diverses, n'en est pas moins constante. Et si, comme nous l'avons marqué, le livre multiplie les affirmations relatives à la mort, il n'hésite pas non plus à consacrer plusieurs pièces à cette rupture¹⁶. Ainsi du huitième poème de «Théâtre»:

*La musique saugrenue commence dans les mains,
dans les genoux, puis c'est la tête qui craque, la musique
s'affirme sous les lèvres, sa certitude pénètre le versant souterrain du
visage.*

*A présent se disloquent les menuiseries faciales. A présent
l'on procède à l'arrachement de la vue.* (D 18, nous soulignons)

Que signifie cette rupture? Eh bien, sans doute, ce qui sauve la mort de l'emprise du concept, et la rend, par là, réalité. La rupture chez Bonnefoy coïncide avec l'affirmation de l'être¹⁷. Elle est ce qui force l'objet (ou la personne) à se découvrir, à témoigner de sa nature profonde. Signe du périssable, donc de la mort, elle s'oppose à l'incorruptibilité de l'idée en suscitant ce qu'elle brise à se manifester comme *présence*. Comme le dit le poème déjà cité de «Derniers Gestes»: «La plus pure présence est un sang répandu». La rupture, en d'autres termes, signe la condition de recevabilité de l'objet poétique. Elle joue le rôle que Bonnefoy assignait autrefois au surréel, qui était de réimposer l'évidence de l'objet en le désentravant des catégories logiques à travers lesquelles il est normalement perçu. Elle est surtout l'indice d'une vérité par le fait qu'elle ancre la conscience dans un rapport d'authenticité à ce qui est: brisant l'essence de l'objet – ou plutôt: brisant l'objet comme essence – elle assure au *je* qui l'assume la possibilité d'une sortie de soi, d'un vrai contact. Comme la mort, qu'elle indique, elle est, paradoxalement peut-être, la chance de l'esprit¹⁸.

Or voici qui peut nous servir de point d'articulation. Car si la rupture dans l'objet ouvre celui-ci et le propose à travers l'expérience véritablement initiatique de la mort, on comprend comment l'acte de saisie et de nomination de Douve se confond avec un acte de saisie et de nomination du réel. Car tel est bien l'autre versant majeur de ce recueil: son

¹⁶Cf. W. Albert, *Op. cit.*, p. 593.

¹⁷Cf. J.-P. Richard, *Op. cit.*, p. 217-218.

¹⁸Cf. Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France 1959, p. 28-29.

effort pour découvrir, pour mettre à jour, la substance même du monde sensible. Le même poème dit clairement cette visée, qui se conjoint à l'affrontement de la mort :

*La lumière profonde a besoin pour paraître
D'une terre rouée et craquante de nuit.
C'est d'un bois ténébreux que la flamme s'exalte.
Il faut à la parole même une matière,
Un inerte rivage au-delà de tout chant.
Il te faudra franchir la mort pour que tu vives,
La plus pure présence est un sang répandu. (D 42)*

Ce poème est sans aucun doute l'un des plus explicites du livre, et en ceci d'abord qu'il situe bien le lieu à partir duquel *Douve* a pu et a dû s'écrire. Enonçant son propos sous la forme d'une suite de conditions, à la manière d'un art poétique, il témoigne de la privation dont il procède et que le sens du livre est de surmonter : *Douve* sera la recherche de cette « terre rouée et craquante de nuit », de cette « matière » autant que de ce franchissement de la mort.

Mais remarquons aussi bien que si le poème privilégie une matière pour ainsi dire brute, promue à la dignité d'objet nécessaire de la poésie, cette promotion n'a lieu que sous le signe du *contraste*, dans lequel on peut reconnaître l'une des formes de la rupture. Il y a en effet chez Bonnefoy une valorisation très insistante, une glorification, même, du monde sensible dans ses aspects les plus nus et les plus rugueux. Une valorisation dont le sens – analogue, comme le montre la structure de « La lumière profonde », à celui de la mort – est d'assurer au sujet la certitude d'une vraie réalité. Telle est aussi bien la signification que l'on peut prêter à cette ambiguïté de *Douve*, à la fois femme et terre. Morte, *Douve* échappe à l'abstraction par cette *incarnation* suprême que constitue son corps livré à la puissance destructrice, mais réelle, du sol où elle est ensevelie. C'est ainsi qu'elle est « couverte de l'humus silencieux du monde », que des « racines trouvent leur chemin dans son corps », que ses mains sont « condamnées à l'herbe luxuriante qui l'envahit de toutes parts », que sur elle « s'acharne la terre ». La mort, la désagrégation *réalisent* la traversée nécessaire du réel en obligeant la conscience à connaître et à participer à cette corruptibilité qui fonde, pour Bonnefoy, le statut de la réalité. C'est ce que formule, à sa façon, le dix-septième poème de « Théâtre » :

*Le ravin pénètre dans la bouche maintenant,
 Les cinq doigts se dispersent en hasards de forêt maintenant,
 La tête première coule entre les herbes maintenant,
 La gorge se farde de neige et de loups maintenant,
 Les yeux ventent sur quels passagers de la mort et c'est
 nous dans ce vent dans cette eau dans ce froid maintenant. (D 27)*

L'insistance du texte sur le «maintenant» a pour sens, outre l'effet de cohésion rythmique, de mettre en valeur le processus décrit comme tel. Écrit tout entier au présent, le poème fixe ainsi, dans l'espace de simultanéité qu'il a ouvert, la nécessaire solidarité du *nous* (Douve et *je*) avec le corps disloqué qui figure l'insertion la plus profonde dans le réel par sa fusion avec l'élémentaire. Ce réel est présent, ainsi qu'on l'a suggéré, par des éléments à la fois concrets et ouverts à la destruction. Ainsi du «ravin», pierreux et propice à la chute, ainsi des «forêts» devenues, par le fait, sans doute, de leur plantation irrégulière, signes du hasard, ainsi de «l'herbe» dont une pièce antérieure (XIV) nous a appris le caractère envahissant, presque vorace, ainsi de la «neige» et des «loups», signes de cette même voracité¹⁹.

Ce que Jean-Pierre Richard a décrit comme le monde imaginaire d'Yves Bonnefoy s'attache par prédilection aux éléments du sensible qui portent en eux la double virtualité du concret et de la rupture. Parmi eux, il en est un qui réalise, presque emblématiquement, cette double condition, c'est le *sang*, et même le sang répandu. Ce sang répandu a une double vertu : coulant encore, il dit la vie, mais il ne la dit qu'au moment où, par son écoulement, cette vie s'ouvre à la mort. Cette simultanéité fonde la présence, par quoi nous avons à comprendre l'union, enfin réalisée, entre une conscience et un monde qui ne se donne à elle que dans le moment où elle y rencontre sa mort.

Il s'en faut pourtant que cette insistance sur l'élémentaire, qui a quelque chose de présocratique, soit le signe d'un simple naturalisme. Car ces éléments n'apparaissent, le plus souvent, que sous le signe d'une

¹⁹La faculté que Douve a de se métamorphoser – qui coïncide comme Bigongiari l'a bien noté, avec le mouvement de métamorphose des signifiants-clés – désigne ici l'une de ses grandes sources : *Les Métamorphoses* d'Ovide auxquelles ce poème emprunte le modèle de son mouvement. Douve rappelle ici comme ailleurs Daphné (Mét. I, 530-578), encore que contrairement à celle-ci elle ne semble nullement s'être refusée à l'étreinte d'un homme menaçant sa virginité. Il semble d'ailleurs que Bonnefoy ait aussi songé ici à l'épisode de Myrrha, elle aussi transformée en arbre (Mét. X, 480-500).

Inversion, ou tout au moins d'un antagonisme qui fait d'eux, plus que des réalités simples, les principes constitutants d'une dialectique qui reste centrée par la « passion » du sujet. Ainsi de ces vers empruntés au premier poème de la suite intitulée « Le seul témoin » :

*Ayant livré sa tête aux basses flammes
De la mer, ayant perdu ses mains
Dans son anxieuse profondeur, ayant jeté
Aux matières de l'eau sa chevelure ;
Étant morte, puisque mourir est ce chemin
De verticalité sous la lumière...* (D 35, v. 1-6)

Que la mer ait des flammes, que l'eau soit « matières », que la profondeur devienne « chemin de verticalité » témoigne avant tout de ce mouvement premier par lequel la vie ne se saisit que lorsqu'elle se déchire dans la mort. L'inversion, telle que ces vers la réalisent, nous fait même peut-être comprendre que le primat accordé à l'élémentaire ne concerne pas tant, d'abord, sa substance – faute de quoi, d'ailleurs, cette poésie risquerait de verser dans un naturalisme naïf – que la qualité, le mode d'être de celle-ci telle qu'elle est perçue par une conscience fondée par la contradiction.

La preuve en est cette constante poétique, dans *Douve*, de l'opposition, liée aux éléments, du chaud et du froid, de la brûlure et du gel. Cette opposition peut même passer pour l'homologue exact de celle qui est contenue dans le titre du livre, ce qui situe son importance. Complémentaires, ces qualités n'en connaissent pas moins, elles aussi, une sorte d'inversion, du moins par rapport à une certaine tradition poétique. C'est en effet le *froid* qui est devenu ici la marque de prédilection de l'éveil à soi²⁰ et même de la présence :

*Etre défait que l'être invisible rassemble,
Présence ressaisie dans la torche du froid,
O guetteuse toujours je te découvre morte.
Douve disant Phénix je veille dans ce froid.* (D 19, nous soulignons)

L'expression de « torche du froid » indique bien, par sa valeur oxymorique, combien le froid chez Bonnefoy est éloigné de cette nature

²⁰ Cf. Richard, *Op. cit.*, p. 223-224 encore qu'emporté par son imagination, Richard se laisse entraîner à des égalités abusives. Ainsi, par exemple, la houille n'est pas un gel durci. Il ne s'agit pas de comprendre le froid comme *matière* mais comme *qualité*.

paralysante qu'il avait chez un Celan ou, plus généralement, dans l'histoire de la poésie. Ce froid, qui peut imprégner aussi bien la terre que l'air ou l'eau, est ce qui, s'opposant à la « chaleur » de la conscience, l'empêche de se perdre dans le rêve, de s'hypnotiser. Et cette valeur obtrusive vaut jusque dans le langage. Ainsi si :

Ceci est une image

un poème de « Théâtre » ajoute aussitôt que

*Je te détiens froide à une profondeur où les images
ne prennent plus. (D 23)*

Simultanément, ce froid est hors de portée des flammes :

*Présence exacte qu'aucune flamme désormais ne saurait
restreindre ; convoyeuse du froid secret ; vivante, de ce
sang qui renaît et s'accroît où se déchire le poème... (D 28, nous souli-
gnons)*

A l'opposé du froid, il y a, plutôt que la chaleur, le feu. Le feu, dans *Douve*, est avant tout l'agent de la destruction. Certes, parfois, ce feu regagne une vertu éclairante, mais, d'une façon plus constante, il reste l'organe d'une destruction qui est synonyme de purification. Ainsi lit-on dans « Le seul témoin » que « le feu vient *laver* sa face » (D 36), ainsi dans « Une voix » est-il affirmé avec décision que « Rien ne peut grandir une éternelle force / Qu'une éternelle flamme et que tout soit défait. » (D 57). On voit clairement, dans ce dernier exemple, la valeur dialectique de cette métaphore du feu. Destructeur, le feu est en même temps ce qui avive. Il est l'un des moments de ce processus de mort et de renaissance à travers la mort qui structure le volume entier. A ce titre, il est, tout comme le froid, et tout en restant substance, un *signe* privilégié.

Or voici qui nous conduit à un point important de la poétique de *Douve*. Si profondément voué soit-il à la rencontre et à la propitiation du sensible, ce recueil n'hésite pas, dans le même temps, à préciser sa dialectique par le recours à des figures dont la valeur de signe est manifeste, nous voulons dire à des figures de mythe. Assurément, le mythe n'est pas – pas encore – dans *Douve* ce principe architecturant, ce soubassement formel et sémantique destiné à sceller la cohérence d'énoncés sinon épars ou voués à la fragmentation, à la façon, par exemple, dont Eliot le définissait (à tort, peut-être) à propos de l'*Ulysses*

de Joyce²¹. Même s'il est vrai que le mouvement de *Douve* peut se lire aussi comme le drame d'un nouvel Orphée (*je*) assumant progressivement la disparition et la mort de son Euridyce (*Douve*)²², il reste que Bonnefoy ne cherche pas ici à orchestrer le devenir d'un mythe posé et présumé comme tel. Ce qu'il retient, ce sont quelques figures qui valent avant tout dans la mesure où elles servent à authentifier un mouvement qui peut d'ailleurs fort bien se passer d'elles pour dévoiler sa vérité.

Ces figures – du moins les figures explicites auxquelles on peut adjoindre Orphée comme nous venons de le voir – sont au nombre de six, dont deux principales : Phénix, la salamandre, la ménade, Charon, Cassandre et le cerf. Nous verrons en outre que l'espace décrit comme l'orangerie joue un rôle semblable. Inégales d'importance (Charon n'apparaît qu'une fois, Cassandre deux, dont l'une de façon très furtive), elles se regroupent selon deux grandes propositions : celles qui ont trait à la mort, celles qui ont trait au feu, la plupart ayant du reste trait aux deux simultanément. Charon (qui apparaît, sans être explicitement nommé, dans le poème intitulé « Aux arbres » sous la figure de « l'informe nautonnier ») ainsi que le Cerf (Cf. « Où maintenant est le cerf... » D 39) appartiennent aux figures de la mort. Pour ce qui est du Phénix, on en aperçoit d'emblée la convenance au thème central du recueil. Brûlant pour renaître de ses cendres, actualisant la mort comme « vrai lieu » de sa vie, le Phénix réalise presque littéralement le programme proposé par l'exergue. Quoi de plus proche, en effet, que sa figure pour tracer le destin de la « part mortelle » ?

*Car rien ne peut grandir une éternelle force
Qu'une éternelle flamme et que tout soit défait.
Pour moi, je rejoindrai cette terre cendreuse,
Je coucherai mon cœur sur son corps dévasté.
Ne suis-je pas ta vie aux profondes alarmes
Qui n'a de monument que Phénix au bâcher ?* (D 57, v. 7-12)

L'expérience de la joie (de renaître) dans laquelle culmine, comme nous aurons à le voir, chaque recueil d'Yves Bonnefoy n'est pas séparable, en

²¹ « Ulysses, Order and Myth », *The Dial*, novembre 1923, cité in *T.S. Eliot in His Time*, éd. W. Litz, p. 5.

²² Cf. R. Vernier, « Un récit d'Yves Bonnefoy », *The Romanic Review* LXIII, 1972, p. 36.

effet, de l'expérience concomitante du tragique²³ sur laquelle elle se fonde, et ce serait méconnaître la vraie nature de cette poésie que de privilégier indûment l'un des termes de cette simultanéité. Toutes les figures mythiques dénombrées jusqu'ici tendent, certes, à indiquer le chemin d'une «vraie vie». Mais cette «vraie vie» ne s'accepte, justement, que pour avoir d'abord été une «vraie mort»²⁴.

On en verra pour preuve l'impact, sur le recueil, de *L'Ordalie* dont Bonnefoy notait lui-même que son langage de prose «prenait forme, irrésistiblement, de poèmes» à l'époque même où *Douve* se composait²⁵. L'ordalie, à ce moment, est un mot-clé de Bonnefoy. Un mot dont la définition se trouve dans «Sur le concept de lierre»: «Puisqu'on ne peut se trouver qu'au moment de se perdre, et dans l'effacement de toute route: le désarroi est une chance. Aucune intelligence classique ne le connaît encore. Il convient de le grandir aux dimensions d'une méthode. En lui seul peut se réaliser l'ordalie que la pensée ruinée impose. Car on ne peut passer les négations qu'en se chargeant du poids de leur nuit, en l'aggravant. Le désarroi sera cette nuit, ordalie immanente où éprouver sa force et prouver sa vérité»²⁶. Quant au récit lui-même, ou plutôt aux deux chapitres qui en restent, il consiste essentiellement en une illustration de cette ordalie par laquelle deux des trois personnages principaux, Anne et Jean-Basilide, trouvent leur moment de vérité dans le moment de leur mort. Mais ce qui nous intéresse de plus près encore, c'est que le lieu de cette double mort est cette *orangerie* qui donne son nom à l'avant-dernière section de *Douve*:

Sous le couvert du parc, Jean chancela. Une fièvre nouvelle le gagnait, qui l'étouffait, qu'il pressentait définitive.

L'orangerie parut d'abord comme une blancheur dans les branches. Un peu de pierre ensoleillée, brillant au loin, distraite d'un autre monde.

Puis s'effaçant. «Nous sommes arrivés» dit Anne. Au détour de

²³ Cf. G.-E. Clancier, *La Poésie et ses environs*, Paris, Gallimard 1973, p. 249.

²⁴ L.G. Gros parle ainsi à juste titre d'une «imagerie d'ordre sacrificiel» in «Stylisation et invention», *Cahiers du Sud* 47, 1958, p. 264-265.

²⁵ *L'Ephémère* 1, 1967, p. 52, note et aussi *L'Ordalie*, Paris, Maeght 1975 p. 41 sq.

²⁶ *Troisième Convoi* 5, 1951, p. 28.

l'allée, ils furent sur la terrasse et virent d'un seul regard la demeure déserte et l'horizon dépouillé.²⁷

Si elle en est le lieu effectif, l'orangerie dans ce récit est aussi le lieu de compréhension, de *reconnaissance* de la mort :

Anne, dit-il, tu es là.

– Oui, dit Anne.

– J'ai compris ce qu'était l'amour, dit-il. Qu'il n'est que parodie quand le sang n'est pas répandu. Anne, rien n'a de sens qu'au moment de mourir²⁸.

On voit clairement ici la proximité du récit aux thèmes du recueil, lequel lui reprend par ailleurs plus d'une formule²⁹. Ainsi, de même que dans le récit Anne veille amoureusement dans l'orangerie ce Jean Basilide dont elle a pourtant provoqué la mort en lui tirant dessus, de même le poème « Vérité » indique-t-il, dans la même section, ce lieu et ce sang versé comme l'avenir nécessaire de Douve et de *je* réunis :

*Ainsi jusqu'à la mort, visages réunis,
Gestes gauches du cœur sur le corps retrouvé,
Et sur lequel tu meurs, absolue vérité,
Ce corps abandonné à tes mains affaiblies.
L'odeur du sang sera ce bien que tu cherchais,
Bien frugal rayonnant sur une orangerie.
Le soleil tournera, de sa vive agonie
Illuminant le lieu où tout fut dévoilé. (D 77)*

Mais qu'est-ce que l'orangerie, et pourquoi une telle prédilection pour ce lieu ? Eh bien, disons que l'orangerie est le lieu d'une contradiction. Demeure métaphorique de l'esprit architecte, ouverte à la pleine lumière du soleil, mais sanglante aussi bien de ses rayons couchants (agonisants), elle forme le lieu, le corps extériorisé, à la fois blessé et intact, de ce que Bonnefoy nomme la présence. Accéder à l'orangerie pour y

²⁷ *L'Ephémère* 1, 1967, p. 59-60, nous soulignons.

²⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁹ Le rapprochement a déjà été signalé par Richard Vernier, « Un récit d'Yves Bonnefoy », *The Romanic Review*, LXIII, 1972, p. 40.

mourir, ce sera donc parvenir à l'espace où pourra s'accomplir, métaphoriquement, la quête qui sous-tend tout le recueil³⁰.

Non de façon définitive, cependant. Mourir dans l'orangerie a quelque chose de trop beau, de trop surdéterminé symboliquement. Ainsi déjà dans le récit, Anne, qui vient de constater la mort de Jean, sera-t-elle attirée jusque sur le *seuil* qui sépare l'orangerie du parc pour être frappée à son tour d'une balle tirée par Cassandre (laquelle apparaît deux fois dans cette section de *Douve*). Par un geste significatif, le poème qui suit «Vérité» dément violemment l'illusion du repos possible dans l'orangerie. Poème de la nuit et de la pluie, poème de l'ouverture, ce distique a pour fonction d'indiquer la poursuite nécessaire du cheminement :

*Tu as pris une lampe, et tu ouvres la porte,
Que faire d'une lampe, il pleut, le jour se lève.* (D 78)³¹

Dire que le jour se lève sur le «Vrai lieu», qui suit immédiatement, serait à la fois juste et faux. Juste, parce que l'enchaînement de ce poème à la première section ne peut être compris comme un hasard dans un livre aussi soigneusement architecturé. Faux parce que, comme nous l'avons vu, le «vrai lieu» ne peut être considéré comme un terme définitif.

Du moins sommes-nous arrivés *dehors*, dans l'espace «réel». Si la dernière section prolonge toutes les étapes précédentes de la quête, elle en marque surtout l'extériorisation, traduisant la distance reprise sur un débat jusque-là intérieur. Tel est le sens de la spatialisation accrue qui caractérise cette section, et aussi ce qui permet l'intrusion soudaine d'un

³⁰ Sur l'orangerie comme telle, Bonnefoy a écrit une page qui peut être rapportée obliquement au recueil. Parlant de Racine et de l'âge classique, il la décrit comme le lieu emblématique de la conscience poétique française, mais un lieu qui attend aussi «l'acte profond» qui, dit-il, semble devoir une fois y avoir lieu» (*L'Improbable*, p. 159). Cet acte, nous le savons, c'est la mort, seule apte à *ouvrir* l'orangerie à «l'intuition» qui peut l'accomplir.

³¹ On peut sans doute (ce n'est pas notre cas) préférer, comme Philippe Jaccottet, ces deux vers, si simples en effet, à ceux qui portent la marque de cette «nostalgie» de l'universel que figurent les éléments mythiques (*L'entretien des muses*, Paris, Gallimard 1968, p. 255). Mais il faut bien voir aussi qu'une telle préférence ne rend pas justice au fragment dans la mesure où elle en occulte la valeur (contrastive) de position. Le même reproche peut valoir pour la méthode de Richard qui, argumentant d'un centre imaginaire constant, méconnaît l'architecture singulière des recueils, escamotant du même coup la médiation, pourtant manifeste, de la forme dans la relation entre le sensible et le sens.

lieu réel, référentiel, dans la topologie jusque-là métaphorique du recueil (la Chapelle Brancacci, dont Bonnefoy fera plus tard l'un de ses lieux de « dévotion »). Tel est enfin ce qui mène au dernier symbole sur lequel Douve fait fond, la salamandre.

La salamandre, il est vrai, apparaît déjà dans « L'orangerie ». « Terre des salamandres » y est le nom du « pays le plus beau longtemps recherché » (D 65). De même Douve y est-elle dite un instant « salamandre surprise » (D 70), et c'est « quand reparut la salamandre » que le soleil, de sa blessure, créa « une combe où mourir » (D 72). L'essentiel de cette figure est réservé toutefois à « Vrai lieu » et avant tout au poème nommé « Lieu de la salamandre ». La singularité de ce poème, par rapport à tous les autres poèmes du livre, est que, s'appuyant sur la distance requise, il traite la figure de la salamandre explicitement comme telle, c'est-à-dire comme figure :

*La salamandre surprise s'immobilise
Et feint la mort.
Tel est le premier pas de la conscience dans les pierres,
Le mythe le plus pur,
Un grand feu traversé, qui est esprit.
La salamandre était à mi-hauteur
Du mur, dans la clarté de nos fenêtres.
Son regard n'était qu'une pierre,
Mais je voyais son cœur battre éternel.
O ma complice et ma pensée, allégorie
De tout ce qui est pur,
Que j'aime qui resserre ainsi dans son silence
La seule force de joie.
Que j'aime qui s'accorde aux astres par l'inerte
Masse de tout son corps,
Que j'aime qui attend l'heure de sa victoire
Et qui retient son souffle et tient au sol. (D 85)*

On voit bien ce qui retient Bonnefoy. Animal réel³² autant que figure mythique, la salamandre appartient aussi au règne minéral par sa faculté de se fondre au mur, de se muer en « pierre », et au feu qu'elle traverse,

³²Qu'il y ait une expérience réelle, concrète de la salamandre à l'origine de ce poème se déduit facilement de la seconde strophe. Bonnefoy, du reste, y reviendra assez longuement quelques années plus tard. Cf. *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Mercure de France 1967, p. 95-98.

dit-on, sans dommage. «Complice» du réel autant que de la mort par lequel ce réel devient accessible, elle réalise et résoud en elle l'antagonisme dont *Douve* tout entier s'est fait le théâtre. Elle est, en un mot, «le mouvement» et l'«immobilité» de *Douve* réunis. De là, sans doute, le traitement réservé à sa figure, et en premier lieu la distance qu'elle permet entre elle-même et le sujet. Il semble en effet pour la première fois dans ce livre que celui qui dit *je* dans ce poème puisse être identifié, sans plus de médiation, à un *je* de poète, à Bonnefoy lui-même si l'on veut. L'implication qui unit le *je* à son objet est en tout cas d'un genre différent de celui auquel le recueil nous a habitués, en ce sens que l'objet n'affecte plus le sujet qu'en tant que figure séparée, distincte. Pour reprendre les termes de Benveniste, tout se passe dans ce texte comme si l'on assistait à une brusque assimilation de ce qui restait jusque-là *je* de l'énoncé au *je* de l'énonciation. Cette assimilation doit sa possibilité avant tout à la place qu'elle occupe dans le livre, soit au terme de l'ordalie que celui-ci aura représenté. Réuni à soi, le *je*-poète parle en son nom propre, nommant du même coup un objet qui le confirme dans la vérité de sa quête. Ainsi la salamandre peut-elle être tout ensemble «mythe» et «allégorie». «Mythe», par l'incarnation qu'elle réalise naturellement d'une dialectique de la conscience, «allégorie», par le signe, qu'elle constitue désormais pour l'esprit, d'une pureté autonome. En d'autres termes, la salamandre peut être à la fois elle-même et ce «signe de tout ce qui est pur», la pureté s'entendant ici au sens de ce qui a intégré l'épreuve de la mort.

D'une certaine façon, cependant, il est heureux que ce poème soit le seul de son genre. Même s'il est vrai, comme le suggère Paul Ricoeur³³ que notre âge, par opposition aux âges mythiques, est celui de l'interprétation, la poésie ne survit qu'avec peine à se faire son propre commentaire, surtout d'une façon aussi explicite que dans ce poème. Ce qui sauve les éléments mythiques qui traversent *Douve*, c'est justement leur parfaite intégration à une parole qui, immanente à ses propres symboles, ne livre pas ses clés. Qui en recharge, au contraire, la signification sans laisser celle-ci se réduire à une signification d'autant plus vite épuisée que sa structure allégorique est plus manifeste. On en jugera d'autant mieux en revenant à cette autre occurrence de la salamandre, qui nous servira en même temps à introduire un nouveau point :

³³ Ricoeur, *Op. cit.*, p. 327.

*Quand reparut la salamandre, le soleil
Était déjà très bas sur toute terre,
Les dalles se paraient de ce corps rayonnant.* (D 72, v. 1-3)

Ce qui distingue, bien évidemment, cette occurrence de son apparition ultérieure, c'est que la salamandre y paraît seule, sans commentaire – signe, sans doute, mais signe inélucidé. Mais c'est aussi qu'elle sert, de façon purement interne, à introduire une corrélation qui n'a pas de sens en dehors de la poésie, qui n'existe que dans l'espace de fiction ainsi créé – la corrélation au temps.

Le temps spécifique des poèmes de *Douve* est ce qui soutient, et même ce qui rend légitime dirons-nous, leur recours à des figures mythiques. Car il est un temps, sinon de la brisure, du moins suffisamment ouvert sur l'immédiat pour rompre avec l'illusion trop harmonieuse d'un devenir dont le temps mythique serait le modèle. L'immédiat, dans *Douve*, est l'équivalent temporel de la rupture. Rompant la durée monotone de la conscience repliée sur soi, il est ce qui l'ouvre à la présence, et par là ce qui fonde son avenir. De là, notamment, le nombre relativement élevé de « chutes » dont la fonction est de préciser l'appartenance du poème à l'instant. Ainsi par exemple du premier poème de « Théâtre » qui, après avoir aligné trois imparfaits duratifs, s'achève sur un brusque passage au passé composé :

Et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte... (D 11)

ainsi de cette belle fin de « Théâtre VII » :

*O dressant dans l'air dur soudain comme une roche
Un beau geste de houille.* (D 17)

ou encore ce poème de « L'orangerie » :

*Ayant vécu l'instant où la chair la plus proche se mue
en connaissance.* (D 70)

Sans doute, de même que la rupture se répare dans l'unité supérieure, de même la rupture temporelle se réagrége-t-elle, une fois pleinement assumée, dans un temps dont le trope fondamental reste le futur. *Douve* n'est pas un livre ponctuel (au sens où nous avons défini la ponctualité chez Celan), tant s'en faut. Mais son tropisme ne s'accepte, réciproque-

ment, qu'au prix de cette déchirure qui, trouant la durée, l'oblige à ce pas hors d'elle-même par lequel elle s'ancre véritablement dans le réel.

HIER RÉGNANT DÉSERT ou le temps recommencé

Cinq années séparent la parution de *Douve* de celle d'*Hier régnant désert* publié en juillet 1958. Cinq années scandées par la rédaction de la plus grande partie des essais qui formeront, l'année suivante, la matière de *L'Improbable*. Mais cinq années marquées aussi, semble-t-il, par une sorte de dépression, sinon de crise poétique, dont *Hier régnant désert* portera les traces. Écoutons plutôt Bonnefoy :

Et je me fis des reproches. A quoi bon avoir décidé d'affronter la finitude, lu Baudelaire, Rimbaud, Chestov, inscrit en épigraphe d'un livre des mots sur la vie de l'esprit et la mort que je savais la vérité de la poésie autant que de l'existence sérieuse, si c'était pour retomber, sinon dans le premier rêve (...) du moins dans le regret incessant du rêve et l'inhibition devant lui (...) Ce furent mes saisons les plus noires. J'écrivis des poèmes où je me laissais reprocher par des voix qui venaient de la conscience morale d'avoir eu peur, d'avoir laissé le feu, si tant est qu'il eût jamais pris, s'éteindre sur la table où je voulais la présence, lui préférant un mauvais sommeil qui noyait tout d'une eau trouble¹.

Ces «saisons noires» ne marquent toutefois nulle rupture par rapport à celles qui menèrent à *Douve*. Comme l'ont immédiatement noté la plupart des commentateurs, le passage du premier au second volume présente une parfaite continuité², au moins sur le plan des symboles et

¹ Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Genève, Skira 1972, p. 119-120.

² Georges Piroué, «Yves Bonnefoy», *Mercure de France* 333, 1958, p. 365-368, Philippe Jaccottet, «Bonnefoy», *NRF* 12, 1958, p. 296-300, L.-G. Gros, «Stylisation et invention», *Cahiers du Sud* 47, 1958, p. 264-269, Charles Duits, «L'énigme poétique d'Yves Bonnefoy», *Critique* 14, 1958, p. 832-837, Georges Emmanuel Clancier, «Hier régnant désert», *Mercure de France* 334, 1958, p. 293-298. Stefano Agosti note de façon plus précise : «La somma delle sostanze verbali et le loro distribuzione nell'equilibrio del sistema sono le stesse per ogni componimento. Per precisare ancora di più, diremo che i componimenti generalmente comportano oltre ad analoghi centri tematici, identici sviluppi seriali uniformemente distribuiti.» *Il Testo poetico*, éd. cit., p. 146.

des images. Mais elles indiquent néanmoins la fragilité du projet qui guida le premier recueil. Se trouve en effet remis en question, dans *Hier régnant désert*, le pouvoir de *révélation* qui était conféré antérieurement au sens de l'expérience et à la marche de la poésie. Non qu'y soit contestée la valeur intrinsèque du mouvement établi; le chemin d'affrontement de la mort restera la voie rectrice de la pensée du second volume. Le soupçon qui déclenchera le «mauvais sommeil» porte moins, en fait, sur le *sens* que sur la *réalité* de ce qui a été acquis.

En fait, et si paradoxal que cela puisse paraître, s'agissant d'une œuvre dont l'idée maîtresse était d'articuler un devenir, le reproche majeur que les années de composition d'*Hier régnant désert* semblent avoir implicitement adressé à *Douve* est d'avoir méconnu la réalité du temps. Le temps de *Douve* est, en effet, essentiellement, un temps poétique: un temps ordonné par la finalité esthétique, privilégiant, par souci de cohérence thématique, une suite d'*instants* révélateurs ou prophétisant un avenir fondé bien plus sur le mouvement interne du recueil que sur des certitudes de l'existence. Temps initiatique, si l'on veut, mais subsumant à son profit la durée moins pleine, sans doute, mais plus vraie aussi, de l'existence empirique.

C'est au contraire sur cette durée qu'*Hier régnant désert* entend fonder sa loi. Une durée dont le sens est de prévenir l'affranchissement trop rapide des contraintes de l'existence, en ancrant plus profondément l'identité poétique du *moi* dans le flux de celles-ci. Et en contribuant à réaliser par là l'assimilation, désormais souhaitée comme indice d'authenticité, du temps de la parole au temps vécu³. Cette insistance sur la durée se traduit par tout un éventail de traits que nous aurons à dénombrer. Mais elle s'incarne aussi électivement par un motif jusque-là totalement absent, le motif du *vieillessement*:

*J'ai eu peur, j'ai détruit dans le monde la table
Rougeâtre et nue, où se déclare le vent mort.
Puis j'ai vieilli.* (H 11, v.3-5)

Tu es seule, tu as vieilli dans cette chambre. (H 36, v.9)
Et j'ai vieilli – passion désormais, âpre veille... (H 50, v.9)

Il vient, et c'est vieillir. (H 40, v. 1)

Il vieillira. (H 55, v. 9)

³Cf. E. Glissant, *Op. cit.*, p 586-587.

Plus d'un sens s'attache à ce thème du vieillissement qui, s'il indique par sa référence au passé, une continuité, propose aussi une épreuve et, si l'on ose dire, une vérité :

Voici cette poésie qui aura été notre destin. Car, *entretemps*, nous aurons vieilli. L'acte de parole aura eu lieu dans la même durée que nos autres actes. Il nous aura donné telle vie plutôt que telle autre, dans le danger du poème et les contradictions de l'exil ⁴.

Voilà donc défini, une première fois, le propos de cette poésie identifiée désormais à la nécessité d'un destin, dont le vieillissement sera le signe extérieur autant que le garant. Encore ces lignes de prose, placées explicitement sous le signe d'un « réalisme initiatique » ⁵, supposent-elles ce devenir révolu. Ce qui prévaut au contraire, au seuil d'*Hier régnant désert* est l'étendue du mouvement à venir :

*Consens-tu de n'aimer que le fer d'une eau grise
Quand l'ange de ta nuit viendra clore le port
Et qu'il perdra dans l'eau immobile du port
Les dernières lueurs dans l'aile morte prises ?
Oh, souffre seulement de ma dure parole
Et pour toi je vaincrai le sommeil et la mort,
Pour toi j'appellerai dans l'arbre qui se brise
La flamme qui sera le navire et le port. (H 15, v.5-12)*

Il y a certes beaucoup d'assurance dans la voix qui parle ici et dont l'accumulation de promesses prend des allures de prophétie. Mais c'est une assurance qui, tout en se mouvant dans une sphère initiatique (v.10), ne fait en vérité que répondre au très profond désarroi qui la précède. Ces vers appartiennent en effet au cinquième poème d'une suite qu'ils concluent et qui, bien loin de faire preuve de tant de

⁴ *L'Improbable*, p. 184. Il est significatif que ce passage, tiré de « L'acte et le lieu de la poésie » et dont la rédaction coïncide avec la fin de ce recueil, réfléchisse ainsi le devenir poétique comme vieillissement existentiel là où « Les Tombeaux de Ravenne », contemporains de *Douve*, valorisaient au contraire l'éternité possible de certains *instants*. Cf. *Ibid.*, p. 30-31.

⁵ *Ibid.*, p. 184.

certitude, avouait au contraire une dérélliction ainsi qu'une incertitude fondamentales :

*Tu es seul maintenant malgré ces étoiles,
Le centre est près de toi et loin de toi,
Tu as marché, tu peux marcher, plus rien ne change,
Toujours la même nuit qui ne s'achève pas.
Et vois, tu es déjà séparé de toi-même,
Toujours ce même cri, mais tu ne l'entends pas,
Es-tu celui qui meurt, toi qui n'as plus d'angoisse,
Es-tu même perdu, toi qui ne cherches pas ? (H 14)*

Il est vraisemblable, comme le laisse entendre le passage cité en tête, de *L'Arrière-pays*, que le désarroi décrit ici répond d'abord à une vérité d'existence personnelle. Mais il revêt aussi, ainsi placé en tête du volume, un sens que l'on peut dire de droit. Si la poésie doit être salut, et si elle doit tenter d'autre part de fonder ce salut sur une conscience de la finitude, la situation liminaire des quatre poèmes qui disent le malaise fondamental du *je*, sa conscience encore à l'état de non-rédemption, prend un sens quasi archétypique dans la mesure où, un peu à la façon d'une phénoménologie de l'esprit, mais allégé de son chargement de preuves, le livre va tenter de décrire dans son mouvement le chemin qui mènera une nouvelle fois ce *moi* – pris ici à son « degré zéro » si l'on peut dire – vers son « vrai lieu ».

Ce degré zéro est en fait un état de division, comme en témoigne jusque dans la structure de presque chacun de ses vers le poème précité. « Séparé de (lui)-même », le *tu* y apparaît prisonnier d'une contingence qui a cessé de porter sens et qui affecte de son vide aussi bien l'espace (v.2-3) que le temps (v.4), et cela dans la mesure, peut-être, où ayant cessé de demander, comme précédemment, un salut au vouloir autonome des formes, il se retrouve face à elle comme face à une pure opacité.

Il s'en faut, dirons-nous, d'un consentement. L'apathie de la conscience qui semble régler l'ouverture d'*Hier régnant désert* n'est au fond que la forme déguisée d'un refus :

*Il ne t'importe plus que soient cachés
Dans la pierre l'église obscure, dans les arbres
Le visage aveuglé d'un plus rouge soleil. (H 13, v.4-6)*

Ce refus, c'est, une nouvelle fois, ce que Bonnefoy nommait en 1953 une «apostasie sans fin de ce qui est», comprenons un refus de cette contingence *première*, éloignée de toute lumière idéale, qui est justement le donné irrécusable qu'il s'agit d'affronter. De même que la pierre contient en puissance «l'église obscure», entendons la forme recrée, à la fois matière et esprit, de ce qui est, de même que les arbres masquent ce soleil qui, cherché et découvert, illuminerait le lieu, de même la conscience a-t-elle à découvrir dans cette contingence l'espace de sa possibilité la plus profonde.

On saisira mieux, dès lors, le sens de cet appel qui préludait, dans le cinquième poème de cette suite, à la promesse de «victoire». Consentir à «n'aimer que le fer d'une eau grise», c'est, pour le *moi*, accepter cette contingence qu'il refusait jusque-là et dans laquelle il lui reste à découvrir son avenir, c'est accepter, contre le rêve, l'épreuve du réel. Un réel non plus seulement symbolisé, comme dans le recueil précédent, par une figure du périssable et du ponctuel, mais enduré dans sa grisaille et surtout dans sa durée. Ce «devoir» proposé au sujet est déjà signifié au seul niveau formel. Si le troisième poème parle ainsi directement de l'anorexie du *moi*, il ne le fait qu'à partir d'un dédoublement – qui transforme ce *je* en *tu* – qui est déjà le signe d'une distance conquise sur elle. En d'autres termes, l'exposé du désarroi subjectif est d'emblée pris en charge par un mouvement dont le but – qui se confond avec le but de la poésie – est cette «victoire» sur le «sommeil et la mort» dont parle «Menaces du témoin V».

Hier régnant désert est le tracé de cette acceptation. Car s'il renonce à la rigueur architecturale de *Douve*, ce recueil n'en demeure pas moins construit, ou pour mieux dire encore orienté dans le sens d'un progressif dévoilement. C'est ce dévoilement – prise de conscience et quête initiatique – qu'il nous faut tenter de suivre à présent.

Articulé sur quatre sections majeures («Menaces du Témoin» – «Le visage mortel» – «Le chant de sauvegarde» – «A une terre d'aube»), *Hier régnant désert* commence donc par cette suite de cinq poèmes qui, tout en indiquant l'état d'abandon et de sommeil de la conscience inauthentique, annonce dans son dernier texte la délivrance possible au terme du réveil. Plutôt qu'un simple miroir intérieur de l'œuvre, cette suite ouvre en réalité, et d'entrée de jeu, l'espace poétique auquel le livre devra atteindre, en réfléchissant le processus de sa progression. Ce

processus exige pour commencer un consentement, qui commande la double acceptation de la mort et de la matière :

*L'oiseau qui s'est dépris d'être Phénix
Demeure seul dans l'arbre pour mourir.
Il s'est enveloppé de la nuit de blessure,
Il ne sent pas l'épée qui pénètre son cœur.
Comme l'huile a vieilli et noirci dans les lampes,
Comme tant de chemins que nous étions, perdus,
Il fait un lent retour à la matière d'arbre. (H 17, v.1-7)*

L'oiseau est ici, comme souvent dans ce recueil, une métaphore de la voix poétique. Qu'il se déprenne d'être Phénix peut s'entendre dès lors de deux façons. Soit d'abord comme un consentement à la mortalité. Phénix mourait pour renaître. L'oiseau, lui, « demeure seul dans l'arbre pour mourir », acceptant par là la finitude, et la solitude, de son existence. Mais ce renoncement peut se comprendre aussi autrement. Métaphore du chant poétique, l'oiseau annoncerait ici à la fois – et ce lien importe – la distance prise par rapport à la poétique antérieure (celle de *Douve* qui tablait sur de telles figures de mythe) et l'orientation nouvelle du chant à venir, fondé, lui, sur une nomination plus concrète des éléments du monde sensible. De même qu'il fait « un lent retour à la matière d'arbre », de même, avons-nous sans doute à comprendre, la parole du poème, miroir en cela du mouvement de son réclitant, tente-t-elle de s'approcher, par le truchement de la mort, de cette matière du réel qu'elle se propose comme son salut.

N'est-ce pas là répéter la démarche qui réglait *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* ? Sans doute, mais non sans y ajouter un élément important. La mort rêvée ici, si elle relève du même geste initiatique, n'appartient plus au même mode temporel, ni au même registre métaphorique. Ainsi que le suggèrent ici et dans le reste du recueil toute une sphère d'images nouvelles, ce poème, comme tant d'autres, semble emprunter ses ressources au grand modèle implicite que constitue pour *Hier régnant désert* la *Queste del saint Graal*.

Réminiscence d'Eliot ? Il s'en faut cependant de beaucoup que la poétique d'*Hier régnant désert* rejoigne celle du *Waste Land*. D'abord, et la différence est d'importance, le Graal des deux poètes n'est pas le même. Là où Eliot s'appuyait, du moins le prétendait-il, sur Jessie Weston et sur Frazer, y trouvant le modèle d'un syncrétisme qu'il

transposera sur le plan du ou plutôt des langages, et ne recevant donc le mythe primitif que par le relais d'une série de médiations sur lesquelles il appulera sa technique du « collage », Bonnefoy, lui, retourne directement au texte français du XIII^e siècle qu'il traduira du reste plus tard à la suite d'Albert Béguin.

Il est vrai que la soif de sens née de la désolation de la « terre gaste » contemporaine animait déjà Eliot d'une façon qui n'est pas étrangère à Bonnefoy. Mais outre le fait que, pour ce dernier, le Graal est ressaisi à partir de l'exigence d'une conscience et d'un destin singuliers, là où Eliot tentait d'esquisser l'image de toute une civilisation, les deux poètes divergent dans le sens même de leur recours au mythe. Contrairement à Eliot, ce n'est pas le Roi pêcheur dont Bonnefoy privilégie la figure, c'est le quêteur (Galaad ou plutôt Lancelot ou encore Perceval dans la mesure où le roman de Chrétien de Troyes vient se superposer au texte du XIII^e siècle), un quêteur qui commence sa quête au point exact où Eliot l'avait abandonnée⁶. Mais lisons plutôt la page que Bonnefoy a consacrée à cette discussion :

T.S. Eliot dans *The Waste Land* a formulé le vrai mythe de la culture moderne. Mais il en a méconnu, ou désiré reconnaître, une paradoxale ressource. Nous savons maintenant ce que signifie cette terre désolée dont un charme a tari les fontaines, interrompu les moissons : elle est le réel, si je puis dire, *réalisé*, abouti, celui que l'esprit subit sans lui demander du possible. Lieu des essences et savoir des essences. L'homme s'est engagé dans le mauvais devenir. Est-ce par désespoir qu'une vie plus haute ait manqué ? Mais si c'était le contraire qui fût réel, si la stérilité métaphysique n'était que la conséquence d'une « morne incuriosité » ? N'est-il pas dit, au château du Roi Méhaignié, qu'une question suffirait pour que le charme se brise ?⁷

Ce retournement de la déception en question nouvelle ordonne, comme nous le verrons, le mouvement profond d'*Hier régnant désert*. Mais il rend compte aussi, une première fois, du refus de Bonnefoy d'accepter les conséquences du langage poétique du *Waste Land*. Ce que Bonnefoy nomme ici le « réel réalisé » vise sans doute en premier lieu la stérilité thématique du poème anglais, mais il comprend aussi son langage. Les langages du *Waste Land* sont des langages morts. D'une

⁶ Cf. aussi Arndt, *Op. cit.*, p. 59.

⁷ *L'Improbable*, p. 170-171.

mort qui s'accepte et se désigne comme telle dans le but d'illustrer un *état* de réalité historique. Or s'il est vrai qu'il faudra tenter de lever la désolation qui pèse sur la contingence par une question renouvelée sur son sens possible, au-delà de la nostalgie métaphysique d'un ordre révolu, il faut aussi, dans la conviction de Bonnefoy, et en faisant fond sur cette mort, tenter d'opposer à la dispersion babélique des langues l'exigence renouvelée d'une parole singulière qui rendrait à chacune cette unité multiple dont *The Waste Land* se bornait à dire l'éclatement. Tout se passe, en somme, comme si Bonnefoy réitérait ici le geste ultérieur d'Eliot lui-même, en refusant d'identifier état de fait et état de droit, et en opposant le possible aux conséquences, qu'il a tout de même largement méditées, de cette dispersion.

A tout le moins, cette présence explicite d'une réflexion sur le langage – qui s'inaugure dans *Hier régnant désert* – indique-t-elle l'un des facteurs essentiels du changement de poétique par rapport à *Douve*. Un changement qui a pour sens, d'abord, d'exprimer un doute. Comme nous l'avons vu, c'est avec soupçon porté sur la clôture esthétique de *Douve* que s'initiait la quête de ce volume, soit avec le soupçon porté sur l'inauthenticité d'une parole privilégiant la perfection formelle aux dépens de la vérité de l'existence et détournant ainsi le sujet à la fois de son identité véritable et du sens même de sa création. Trahi par les mots dans la mesure où il se confiait à leur vouloir propre, séduit par son propre désir de beauté, le *je* découvrait à l'orée de ce recueil l'équivoque liée à l'acte d'écrire. Or c'est justement pour en conjurer le danger que s'affirme désormais la réflexivité.

Significativement, celle-ci s'institue d'un débat entre la parole et la beauté. Et non, comme chez Eliot ou chez Celan, d'un conflit entre les mots et leur pouvoir de signification. Seule est en jeu ici la *destination* de la poésie, son *projet*, non pas le procès de sa signifiante :

LA BEAUTÉ

*Celle qui ruine l'être, la beauté,
Sera suppliciée, mise à la roue,
Deshonorée, dite coupable, faite sang
Et cri, et nuit, de toute joie dépossédée... (H 32, v. 1-4)*

Il s'agit de bien comprendre l'enjeu d'une telle opposition. La beauté est accusée ici dans la mesure où elle altère le propos ontologique qui

forme, avec le désir initiatique, la finalité poétique essentielle. Si elle «ruine l'être», c'est qu'elle le sacrifie à son vouloir propre en substituant l'empire de sa forme à celui du réel. Faute capitale, selon Bonnefoy⁸ et d'autant plus qu'elle cristallise à ses yeux le débat central de la poésie depuis Baudelaire⁹, débat auquel il est lui-même intéressé au premier chef. Le supplice allégorique de la beauté dans ce poème – qui répond à sa façon au poème allégorique du même nom dans *Les Fleurs du Mal* – a donc pour double sens de dénoncer une certaine clôture, un certain «mallarméisme» poétiques et de dégager le sujet poète de l'équivoque à laquelle il était livré par le passé. Toutes les images de supplice – qui répondent sur le mode inversé à la cruauté de la Beauté baudelairienne et cela jusque dans l'inversion des locuteurs, ici les poètes, là la Beauté – ont pour fonction de dévoiler l'envers de cette beauté, la part de l'être (symbolisée dans le «sang», le «cri», la «nuit» ou la «joie») qu'elle sacrifie.

Voici donc la difficulté majeure réfléchie (et conjurée), dont il faut bien voir qu'elle *commande* à une réflexion portée sur le pouvoir du langage. Contrairement à Eliot et à Celan, Bonnefoy ne conçoit pas la détérioration (sémantique) du langage, son usure historique, comme une donnée contraignante sur laquelle la poésie aurait une dernière fois à faire fond¹⁰. Confiant en une intuition de l'être plus primordiale encore que l'histoire – d'une manière qui n'est pas sans rappeler à la fois Plotin et Heidegger¹¹ – c'est, à ses yeux, cette détérioration qui doit, au contraire, être interrogée, ou mieux, subordonnée à un choix, à une sorte de *pari* (au sens pascalien du mot) qui reste celui d'un sujet.

Cette profondeur réflexive, creusée par «La Beauté», se voit

⁸ C'est là une de ses pensées constantes. Ne déclarera-t-il pas, près de quinze ans plus tard «La part esthétique, dans le poème, c'est l'occasion qui deviendrait la faute, si on lui sacrifiait la vérité», *Revue de Belles-Lettres* 3-4, 1973, p. 109.

⁹ Cf. «L'acte et le bien de la poésie», *L'Improbable*, p. 147-185.

¹⁰ Cf. Agosti: «Bonnefoy segna appunto il traguardo di questa tradizione, nel senso che la sua operazione si situa consapevolmente entro il difficile equilibrio d'una forma eccezionalmente intatta e d'un significato profondamente alterato.», *Op. cit.*, p. 158.

¹¹ Tous deux cités dans «Les Tombeaux de Ravenne», Cf. *L'Improbable*, p. 12.

prolongée quelques pages plus loin par un autre texte plus explicite encore :

L'IMPERFECTION EST LA CIME

*Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire,
Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix.*

*Ruiner la face nue qui monte dans le marbre,
Marteler toute forme, toute beauté.*

*Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil,
Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte,*

L'imperfection est la cime. (H 35)

Plusieurs points doivent retenir notre attention dans ce poème qui est un véritable art poétique, et pour commencer l'ordre de ses énoncés. Il est paradoxal, en effet, qu'un «art poétique» débute par l'affirmation de la nécessité d'une destruction. Sans doute, cette nécessité se réfère-t-elle, en premier lieu, à une expérience personnelle, relevant de la démarche créatrice propre de Bonnefoy. *L'Arrière-pays*, ne manque pas ainsi, de retracer maint cas de «destruction», même entière, de livres ou de récits entrepris. Mais il s'agit de plus aussi que cela. D'abord, cette triple itération du verbe est conjuguée à l'imparfait, ce qui a pour sens de la rendre applicable avant tout aux essais poétiques antérieurs, dont *Douve* notamment. Ce poème définirait ainsi une sorte de césure par rapport au recueil précédent : là où *Douve* visait la perfection, *Hier régnant désert* chercherait la nouvelle cime. Une vole négative, en somme, qui serait sur le plan de la forme l'équivalent du thème du saccage de la beauté : «marteler, dit le texte, toute forme toute beauté.»

Mais c'est réintroduire du même coup la dimension éthique liée, depuis toujours chez Bonnefoy, au projet ontologique. Pour être un moyen poétique, la destination n'en est pas moins ressaisie, immédiatement, dans sa destination morale : «Il y avait que le *salut* n'est qu'à ce prix.» Que l'acte poétique soit instrument et visée de *salut* située avec clarté l'enjeu de la quête entreprise dans ce recueil, en même temps qu'il définit l'un des liens les plus profonds unissant nos trois auteurs. Mais comment comprendre ce salut ?

Comme un pas hors de soi ¹² : le salut, c'est la rédemption portée dans

¹² Cf. «Quand le seul acte réel est de se jeter hors de soi...», *L'Improbable*, p. 141.

l'œuvre par la présence d'autrui et du réel, ou si l'on préfère, l'affirmation, au cœur du projet esthétique, des droits de la personne et de ceux de l'ontologie. En ce sens, l'emploi de l'image du sculpteur pour figurer l'acte de création est exemplaire. La «face nue qui monte dans le marbre» permet en effet de cristalliser la dialectique en question. Parfaite, et d'une perfection ennoblée par le marbre, elle ne ferait, quoique distincte de son créateur que lui renvoyer l'image (narcissique) de sa propre clôture esthétique. «Seuil», en ce qu'elle marquerait le passage de la matière en esprit, elle risquerait, du même coup, de trahir sa nature matérielle véritable. Ruiner la face nue a donc un double sens. D'abord, de rappeler l'œuvre à sa vraie nature de pierre, la rendant par là à une forme de présence plus contraignante encore que celle des œuvres parfaites. Puis, de libérer cette face de l'image de son créateur, de l'imposer dans sa différence, de la soumettre aux contraintes du réel, qui est «imparfait», en permettant par là au sujet ce pas hors de soi sans lequel l'acte créateur reste prisonnier, pour Bonnefoy, de son propre mirage¹³.

L'imperfection de l'œuvre – qu'on peut comprendre en même temps comme une violente critique de l'esthétique valérienne¹⁴ – n'est donc pas seulement une «cime» de l'art poétique proposé, elle est aussi la preuve de sa réalité. Non la seule, cependant. *Hier régnant désert* joint à ce motif un motif proche que nous avons déjà rencontré et que le terme de *différance*¹⁵ pourrait servir à caractériser. De même que l'imperfection (comprendons: le non-géométrisme, l'irrégularité, l'irréductibilité à tout modèle) signe la réalité de la sculpture, en affirmant au creux de sa beauté solitaire, la présence de ce que Mallarmé nomme le «hasard», de même maint poème de ce volume développe-t-il le thème d'une traversée du silence ou de la contingence qui, sans cesse reprise, est dite seule susceptible d'assigner à la parole son épaisseur et sa vérité:

*Dans la glaise des mers
Le chrysanthème de l'écume et c'était toujours
La même odeur terreuse et fade de novembre
Quand je foulais le noir jardin des morts.*

¹³ *Ibid.*, p. 160-161.

¹⁴ Cf. aussi l'essai de *L'Improbable*, p. 137-146.

¹⁵ Cf. dans un tout autre contexte Jacques Derrida, *Marges*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 2-29.

Il y avait

Qu'une voix demandait d'être crue, et toujours

Elle se retournait contre soi et toujours

Faisait de se tarir sa grandeur et sa preuve. (H 33, v. 5-12)

Ces vers sont empruntés à un poème qui porte le titre emblématique de «L'ordalie», en référence directe à un motif du Graal. Préludes à une première «victoire», ils disent, dans la juxtaposition de leurs deux strophes, ce mouvement nécessaire que nous avons indiqué. Le «noir jardin des morts», déjà annoncé par les chrysanthèmes, cette fleur mortuaire, désigne ici le lieu de la finitude, soit à la fois celui de l'éphémère (les morts) et celui de la morne répétition («et c'était *toujours* / la *même* odeur...»), mais aussi celui du sensible: l'eau de la mer est devenue une glaise où peuvent surgir des fleurs, l'odeur de novembre révèle la terre. Et c'est une finitude que doit traverser, figure moderne du quêteur, le *je* qui «marche par souci / D'une eau dernière trouble» (H 33, v. 1-2).

Marche orientée, il est vrai. De même que le sculpteur était simultanément attiré par la figure de la beauté et la nécessité de sa ruine, de même le *je* de ce poème est-il alimanté par une voix dont la nature contradictoire témoigne de la vérité qu'il a à conquérir. La voix qui demande à être crue est l'équivalent poétique moderne de la voix qui émut jadis la quête du Graal. Comprenons une incitation à interroger «le mystère de ce qui est»¹⁶, mais qui dort aussi, le mystère de ce qui n'est vraiment qu'au terme de l'éveil provoqué par le désir passionnel de savoir. Promesse (de sens), elle est, en même temps, refus, à l'instar du langage dont elle n'est, somme toute, que la métaphore.

Ainsi s'effectue le *consentement* exigé, un consentement qui, toutefois, n'est encore à ce point que la condition primordiale de la quête, non son aboutissement. Parvenu à ce point, le sujet a certes déjà mesuré le sens de son épreuve, il n'en a pas encore assumé toute la *négativité*. Celle-ci reste à traverser, comme en témoigne l'ensemble de la section «Le chant de sauvegarde». Le sens de cette section est de redessiner une dernière fois le mouvement de la quête par le biais de la métaphore centrale de l'oiseau, devenu symbole de l'horizon poétique, et en accentuant le procès de différance dont le terme de cette quête est l'objet.

¹⁶ *L'Improbable*, p. 173-179.

Mais redessiner l'ensemble du mouvement suppose d'abord en revenir, pour la dénoncer bien sûr, à cette illusion esthétique du début. Tel est sans doute le sens du quatrain liminaire¹⁷:

*Que l'oiseau se déchire en sables, disais-tu,
Qu'il soit, haut dans son ciel de l'aube, notre rive.
Mais lui, le naufragé de la voûte chantante
Pleurant déjà tombait dans l'argile des morts.* (H 49)

Être la rive, haut dans le ciel de l'aube, c'est, pour l'oiseau, faire coïncider la beauté du chant avec une esthétique de la transcendance, située au-delà des limites de l'existence incarnée (v. 1), et donc sacrifier une nouvelle fois la vérité terrestre à la tentation du rêve. Tel était, comme nous l'a appris *L'Arrière-pays*, le point de départ d'*Hier régnant désert*, le souhait (Cf. la forme subjonctive des deux premiers vers) qui mena aux «saisons les plus noires». Rappelé ici, mais dans son caractère passé (Cf. «disais-tu»), ce souhait est immédiatement confronté à sa propre dénonciation. Loin de pouvoir se constituer en une sorte d'orient transcendant de la beauté, l'oiseau devient au contraire le «naufragé de la voûte chantante». Cette expression – qui pourrait servir de dénomination commune à nos trois auteurs – formule avec bonheur le mouvement de destitution lié à l'avenir de la poésie. Si elle indique, en effet, la chute dans une finitude concrète («l'argile des morts») destinée à être ressaisie, mais plus tard, comme lieu du possible de l'esprit, elle marque avant tout la rupture d'avec l'ordre poétique dont il s'agit de s'affranchir. La voûte chantante n'est pas seulement, *realiter*, le ciel où se déploie le chant de l'oiseau. Elle est le lieu de toute la tradition poétique qui a fait de l'au-delà le vrai lieu de la parole. Inversement, cette rupture n'en est pas moins aussi une forme de continuité. S'il contribue à définir une poétique nouvelle, ce «naufragé» reste avant tout l'héritier du lieu d'où il a fait naufrage – tous les écrits de Bonnefoy peuvent en témoigner.

Cette «verticalité», désormais dépassée, semble s'être convertie dès lors en tension «horizontale». «Le chant de sauvegarde» est en effet réglé comme une longue marche ponctuée d'un certain nombre d'arrêts

¹⁷ Richard interprète ce poème comme symbolisant le mouvement de négation et d'affirmation situés au cœur de la poétique de Bonnefoy (*Op. cit.*, p. 232) Ce n'est, toutefois, pas le texte lui-même qui formulera le nouvel élan de l'oiseau, c'est la marche du recueil. De méconnaître sa position dans le volume, Richard nous paraît égarer une nouvelle fois sa verve interprétative.

qui sont les moments, au centre de la quête, où découvrir le sens de sa progression :

*C'était comme en labour de terre difficile
L'instant nu, déchiré
Où l'on sent que le fer trouve le cœur de l'ombre
Et invente la mort dans la terre d'été. (H 52, v. 1-4)*

Inventer la mort dans la terre d'été, terre parfaite et surtout terre du visible, terre de la présence, dirait-on, revient à dépasser le mirage de la clarté vers son fondement véritable; à reconnaître le travail de la négativité, la virtualité du non-être, comme le corrélat obligé de ce qui est. Corollaire qui se comprend aussi bien comme *devoir* :

*Il est la terre, elle l'obscur, où tu dois vivre,
Tu ne dois pas nier les dalles du séjour,
Ton ombre doit s'étendre auprès d'ombres mortelles
Sur les dalles où vient et ne vient pas le jour. (H 54, v. 1-4)*

Reste que la finitude est comprise ici avant tout comme mouvement. De même que la présence ne livre sa substance qu'à être saisie simultanément dans sa nature mortelle, de même, à l'inverse, l'absence, qui oriente la marche, semble-t-elle être seule à pouvoir se faire propitiation du « vrai lieu ». A la thématique du négatif correspond donc, sur le plan symbolique de la marche poétique, une spatialisation, un accroissement de l'espace dont la particularité semble être de se redupliquer à mesure qu'il s'épuise. Ce séjour spatialisé dans le négatif est à la fois endurance et salut. Endurance, en ce qu'il est acceptation de la durée (forme *temporelle* de la résistance des éléments qui composent ici le sensible, autant que de la distance qui sépare le *moi* du « vrai lieu »), comprise ici comme le milieu d'accomplissement de la Promesse :

*Et j'ai vieilli – passion désormais, âpre veille,
J'ai fait vivre un silence où je me suis perdu.
Plus tard j'ai entendu l'autre chant, qui s'éveille
Au fond morne du chant de l'oiseau qui s'est tu. (H 50, v. 9-12)*

Salut, en ce qu'au terme d'un mouvement réflexif parallèle l'acte de

cette marche toujours recommencée, toujours prolongée, est lui-même ressaisi comme cet accomplissement :

*Tu sauras qu'un oiseau a chanté, plus haut
Que tout arbre réel, plus simplement
Que toute voix dans nos tristes ramures,
Et tu demanderas de quitter le port
De ces arbres d'ici, de pierre ou de cendre.
Tu marcheras.
Tes pas seront de boue et nuit, de terre obscure
Et lui taira son chant de rive en rive, étant
La passion qui te sauve et qui te perd. (H 61)*

Il importe d'abord de relever la position de ce poème : dernier texte du « Chant de sauvegarde », il occupe en effet une place de transition. Résumant les éléments constitutifs de ce qui a été la progression du recueil, il est en même temps le prélude contrasté à la section finale. Nouveau Perceval, le sujet s'y voit une dernière fois interpellé et placé sous le signe d'un appel – qui n'est pas sans faire penser à la voix qui annonça jadis le début de la quête du Graal, ou même, plus lointainement, à la voix qui faisait se lever les Apôtres – pour être convié à une marche qui est tout ensemble abandon de l'inertie et affrontement d'une finitude caractérisée par son côté nocturne et entravant (Cf. v. 7). Marche apparemment sans fin puisqu'elle semble tirer son sens de sa progression même plus que d'un orient quelconque. Il y a plus encore. Le poème est écrit au futur : à un futur qui conjoint à sa valeur d'impératif un caractère presque prophétisant. L'avenir ainsi dessiné, à la fois programme et promesse, prend un sens d'autant plus profond qu'il prélude à l'achèvement que dira « A une terre d'aube ». Or cet avenir est présenté simultanément comme un risque. Loin de se faire prédiction apaisante, la voix de l'oiseau devient une « passion qui te sauve et qui te perd ». Simultanéité donc, mais où l'élément négatif demeure, ne serait-ce que par sa position finale, une menace qui guette à tout moment le « salut ».

C'est cette simultanéité qui fonde désormais la possibilité du « vrai lieu » autant, d'ailleurs, qu'elle en règle l'accès ; elle, qui donne au sujet sa véritable assise – car elle représente le milieu de son devenir. Au-delà de la rupture délivrante de la mort qui assurait, dans la contradiction de

son *moment*, au sujet de *Douve* une sorte de certitude de toucher au «réel», la simultanéité des virtualités positives et destructrices du temps lui ouvre, dans *Hier régnant désert*, le champ d'une identité nouvelle et plus éprouvée.

Ainsi n'est-ce sans doute pas un hasard que le second poème d'«A une terre d'aube» fasse réentendre justement cette voix de Douve, désormais consciente de la dimension qu'elle a dû intégrer. Elle qui s'apprête à conduire le *moi* au «jardin de présence (...) l'habitable pour toi dans le nouvel amour» confesse, en effet, dans un très bel aveu que

*Hier régnant désert, j'étais feuille sauvage
Et libre de mourir,
Mais le temps mûrissait, plainte noire des combes,
La blessure de l'eau dans les pierres du jour.* (H 66, v. 10-14)

Feuille sauvage, libre de mourir, telle était la nature, pour ainsi dire, instantanéiste de Douve, sa liberté fondée sur une quasi-abolition du temps. Qu'«hier» régnât «désert» signifie sans doute une négation de la durée, en effet, sa disqualification comme milieu d'un devenir possible. Douve dit avoir été «sauvage», comprenons soustraite aux lois du devenir commun, non-assujettie au «dur désir de durer».

Cette «sauvagerie» – le poème le montre dans l'opposition entre les deux parties de ce «quatrain» – était donc méconnaissance du temps. Or ce temps, dont la valeur fondatrice est manifestée ici par son action sur l'élémentaire, est certainement l'une des révélations centrales d'«A une terre d'aube» et l'un des sens, si l'on veut, du «Graal» dont le livre s'est fait la recherche. Témoin, l'abondance des notations qui en marquent désormais la présence: «Aube, soulève, prends le visage sans ombre / Colore peu à peu le *temps recommencé*» (H 65, v. 10-11), «Mais les pluies de la nuit sur la terre surprise. – Ont réveillé *l'ardeur que tu nommes le temps*» (H 70, v. 7-8), «Les dalles que le *temps* asservit et délivre» (H 71, v. 3), «La *rose d'heures* / Défleurira sans bruit (...) A peine si le bruit de fruits simples qui tombent / Enfièvre encore en toi le *temps* qui va guérir.» (H 72, v. 6-7 et 13-4).

La présence de l'aube sur la terre sanctionne donc, métaphoriquement, le «temps recommencé» dans lequel le sujet, prisonnier, jusque-là, de la nuit ou, au moins, des images nocturnes si insistantes à travers

le volume, trouvera la vérité que les trois premières sections du livre se sont attachées à définir. A son tour, ce temps est dévoilement d'un lieu, caractérisé au contraire des lieux antérieurs, par l'évidence de sa concrétion et de sa sensualité (Cf. en particulier le poème « Ici, toujours ici »). Ce temps et ce lieu – la terre d'aube – composent ensemble, dans leur relief sensible, le terme de l'initiation, l'aboutissement de l'épreuve. Rendant le sujet à lui-même, ils déploient l'espace de son avenir. Non toutefois par pur effet de transitivité: s'ils indiquent les coordonnées d'un salut possible, le temps et le lieu d'« A une terre d'aube » restent placés sous le signe de cette simultanéité qui marquait la fin de « Le chant de sauvegarde ». Ainsi en témoigne notamment :

DELPHES DU SECOND JOUR

*Ici l'inquiète voix consent d'aimer
La pierre simple,
Les dalles que le temps asservit et délivre,
L'olivier dont la force a goût de sèche pierre.
Le pas dans son vrai lieu. L'inquiète voix
Heureuse sous les roches du silence,
Et l'infini, l'indéfini répons
Des sonnailles, rivage ou mort. De nul effroi
Était ton gouffre clair, Delphes du second jour. (H 71)*

Tout (ou presque) dans ce poème est réglé par le jeu des oppositions qui, affirmant la positivité du lieu, indiquent en même temps le fond adverse sur lequel elle est conquise. Ainsi la voix qui « consent d'aimer / la pierre simple » (et qui répond ainsi, semble-t-il, à l'injonction antérieure « Consens-tu de n'aimer que le fer d'une eau grise ») est-elle en même temps « inquiète » et son amour est-il autant un souci qu'une plénitude. Ainsi les dalles (d'un temple ?) sont-elles à la fois « asservies » et « délivrées », prisonnières du sol, mais aussi rendues à lui. Ainsi l'olivier, seul élément végétal dans ce paysage surtout minéral, semble-t-il avoir une nature presque pierreuse.

Pure description, le poème situe le « vrai lieu ». Mais celui-ci, à la différence du « vrai lieu » de *Douve*, n'est que la forme apaisée d'une contradiction. Ainsi « l'inquiète voix », qui réapparaît au vers 5 rencontre-t-elle son bonheur « sous les roches du silence », soit dans ce qu'elle désire (les roches, la pierre comme lieux du « réel »), mais aussi ce qui la nie (le silence). Ainsi les sonnailles font-elles résonner un chant qui concentre en lui la double virtualité d'être un « rivage », le terme d'une

errance (et l'on pense ici au chant antérieur de l'oiseau, ressaisi lui aussi comme « rive » ou « rivage ») et une « mort » (on notera au passage le transfert du terme ecclésiastique de « répons » qui, de surcroît, est dit « infini », aux « sonnaillies », c'est-à-dire aux clochettes attachées au cou des chèvres. Que la dimension religieuse liée à « répons » s'incarne ici dans un élément arcadien, terrestre, signale clairement le désir, que nous avons relevé, d'identifier l'immanence et le sacré). Ainsi enfin la dernière phrase du poème traduit-elle, jusque dans sa forme négative, le possible d'angoisse sur lequel la Delphes du poème se détache : outre son « gouffre », – « clair » certes, mais gouffre néanmoins – Delphes est dite « de nul effroi », formule ambiguë où la négation ne parvient pas à effacer entièrement l'idée qu'elle nie, ou, mieux encore, ambiguë en ce que pour affirmer une impression rassurante, elle se sert de la forme de la négation. Peut-être, d'ailleurs, cette ambiguïté est-elle aussi à la source de l'expression finale « Delphes du second jour ». Au-delà de l'allusion probable au vécu d'une expérience effective, le « second » ouvre à tout le moins l'espace d'un passé, d'un « premier » jour, qu'on peut soupçonner avoir été marqué, au contraire, par l'obscur et par l'effroi.

PIERRE ÉCRITE: La présence et le rêve

Lorsque à la dernière scène du troisième acte du *Winter's Tale*, le vieux berger – qui vient de découvrir et de sauver Perdita, l'enfant, voué à la mort, de Leontes et d'Hermione – rencontre son fils Clown qui vient, lui, d'assister à la fin tragique d'Antigonus, Shakespeare place dans sa bouche ces paroles lourdes de sens:

*Heavy matters! heavy matters! But look thee here,
boy. Now bless thyself: Thou met'st with things
dying, I with things new-born. (III sc. 3, v. 111-113)*

Ce passage, sur l'importance duquel tous les commentateurs s'accordent¹, marque en vérité le moment de transition de toute la pièce: celui où le tragique antérieur, dû à la folie de Leontes, va pouvoir se renverser – grâce au sauvetage de Perdita et moyennant l'intervalle fictif de 16 ans qui sépare cet acte du suivant – en ce salut final qui achève la pièce comme l'on sait. Par le recueillement de l'enfant abandonné s'inaugure, en d'autres termes, ce temps de la rédemption, de la vie qui, lourd de tous les drames passés et les gardant présents au moins dans le souvenir, va conduire à l'épiphanie finale.

Nous verrons, à propos de *Dans le leurre du seuil*, l'importance emblématique de cette pièce dans l'œuvre de Bonnefoy, qu'il traduisit

¹ Cf. notamment l'édition de J.H. Pafford, *The Winter's Tale*, The Arden Shakespeare, Londres 1972, p. 72 et *The Winter's Tale. A Casebook*, edited by Kenneth Muir, Londres, Macmillan 1968.

d'ailleurs entre 1957 et 1960 pour l'édition complète des œuvres de Shakespeare au *Club français du livre*. Mais ce qu'il nous faut ici est d'abord dégager le sens qu'il y avait à donner comme exergue à *Pierre écrite* cette phrase tirée du passage précité: «Thou met'st with things dying, I with things new-born.» Or on peut remarquer pour commencer que, dans toute sa lapidarité, cette phrase rassemble un bel exemple de cette saisie *simultanée* de l'existence (comme vie et comme mort) dont nous avons vu la nécessité affirmée dans la dernière section du volume précédent. Or si cette nécessité reste décisive pour *Pierre écrite* aussi, il faut voir que l'ordre de son énoncé est lui-même déjà signifiant. De même que de la «mort» concertée de Perdita (et de la mort effective de Mamillus ou, plus proche ici, d'Antigonus) surgira la nouvelle «naissance» de Leontes et d'Hermione, de même, pourrait-on conclure, de la longue traversée de la mort d'*Hier régnant désert* pourra surgir l'espace neuf, voué à la vie, de *Pierre écrite*.

Cette préséance accordée à la vie et, par voie d'association, à la lumière, à l'espace extérieur, constitue bien la nouveauté du troisième recueil² paru en 1965³: *Pierre écrite* marque indiscutablement un pas vers la positivité. Comme si, à un premier niveau, du moins, s'était accomplie la promesse prononcée, au seuil d'«A une terre d'aube», par la voix retrouvée de Douve

... je te conduis

*Au jardin de présence,
L'abandonné au soir et que des ombres couvrent,
L'habitable pour toi dans le nouvel amour.* (H 66, v. 6-9)

Le premier poème de «L'été de nuit», la première section du nouveau livre, après avoir évoqué la lumière de cette présence, s'achève en effet par ces mots:

*Il me semble, ce soir,
Que nous sommes entrés dans le jardin, dont l'ange
A refermé les portes sans retour.* (PE 11, v. 9-11)

²Cf. Béatrice Arndt, *Op. cit.*, p. 28 et p. 38 note.

³Encore qu'une première version de la seconde section, intitulée justement «Pierre écrite», ait paru chez Maeght en 1959 déjà, accompagnée de gravures de Raoul Ubac.

Il s'en faut toutefois que ce jardin de la présence soit le cadre univoque de ce recueil. La présence, comme nous le verrons, est un horizon plutôt qu'une demeure. Mais au moins le progrès est-il sensible vers ce *dehors* dont la conscience des recueils précédents portait une telle nostalgie. Ce qui change ainsi avec *Pierre écrite*, outre le surcroît de luminosité, de charge sensible, c'est, fondamentalement, le lieu de la parole, le lieu de son affirmation. Prenons-en pour exemple ce même poème, dans son entier :

*Il me semble, ce soir,
Que le ciel étoilé, s'élargissant,
Se rapproche de nous ; et que la nuit,
Derrière tant de feux, est moins obscure.
Et le feuillage aussi brille sous le feuillage,
Le vert, et l'orangé des fruits mûrs, s'est accru,
Lampe d'un ange proche ; un battement
De lumière cachée prend l'arbre universel.*

*Il me semble, ce soir,
Que nous sommes entrés dans le jardin, dont l'ange
A refermé les portes sans retour. (PE 11)*

A comparer ces vers à la majorité des poèmes de *Douve* ou d'*Hier régnant désert*, une constatation s'impose d'emblée : c'est que le *statut* de leurs mots a changé. Le langage ici est un langage transitif, au sens où chaque signe nomme un élément dont la réalité n'est pas problématique, étant, au contraire, appelée, convoquée dans son être en quelque sorte immédiat. Réalité non plus symbolique, mais, pourrait-on dire, ontologique. Et il en va de même pour celui qui parle et qui, placé au centre de ce jardin, s'est inclu dans cette extériorité retrouvée, dans ce présent – verbal⁴ – de la présence, qui contraste si nettement avec l'espace intérieur qu'il occupait antérieurement.

Il s'agit là d'un trait décisif qui indique, au-delà de l'interrogation qui va tout de même être portée sur cette transitivité, un changement d'importance. *Pierre écrite*, à la différence des deux recueils précédents n'est plus, *stricto sensu*, un livre du sujet. En ce sens, du moins, qu'il ne s'agit plus, pour le *je*, de tracer l'espace de constitution, de dévoilement d'un réel qui, dans le mouvement de son avènement, lui découvre en

⁴Tous les verbes sont au présent ou à un passé composé à valeur de présent.

retour une identité enfin délivrée de sa pesanteur narcissique. Ce réel, cette identité sont, une première fois au moins, donnés. Et cette nouvelle assurance va réagir à son tour sur la structure du recueil, lequel ne sera plus agencé selon les différentes étapes du devenir de ce sujet, comme c'était le cas jusqu'ici, mais en fonction du procès d'authentification de la double réalité mise au jour dès le premier texte.

Car à la vérité, ce pas effectué au dehors, cet affranchissement des limites (subjectives) de la conscience, cette *situation* nouvelle du réel et du sujet demandent à être vérifiés. S'il est vrai que *Pierre écrite* prolonge l'espace ouvert par « A une terre d'aube » en accréditant d'emblée l'idée d'un partage nouveau entre l'esprit et la matière, le *je* et son lieu, le langage et l'être, ce partage ne s'offre simultanément qu'en tant qu'hypothèse. Une hypothèse qui, parce qu'elle naît d'une conscience avertie, par tout son cheminement antérieur, de la précarité de toute affirmation trop péremptoire de la présence, reconnaît en même temps sa nature de *rêve*.

Le rêve est en effet le corrélat essentiel du sentiment accru de la réalité qui donne sa substance aux poèmes de *Pierre écrite*, et l'un des motifs les plus fortement récurrents de ce livre. D'une manière générale, sa fonction rejoint celle que nous avons vu être assignée à la mort⁵ dans les volumes précédents: de même que la mort authentifiait la vérité du réel en le dégageant de l'empire illusoire des idées, étant elle-même ce qui se refuse à l'idée, de même la conscience que la présence est un rêve la garde-t-elle ici de l'illusion d'une immédiateté fallacieuse. Le rêve est donc, dialectiquement, le garant de la présence, et même, plus profondément, son mode d'être. Comme nous le verrons, l'entrée sans retour dans le jardin dont parle le poème, qui signifie un acte de foi désormais inébranlable en la valeur de ce qui est, ne se comprend, simultanément, qu'en tant que *désir*, un désir averti de toute la distance qui sépare le rêve de la réalité.

Car remarquons que ce poème – dont il faut tout de même relever à présent le caractère hypothétique donné d'emblée par le « Il me semble » répété de surcroît en tête de sa troisième strophe et qui n'hésitait pas à mêler à des éléments entièrement concrets des notations d'ordre manifestement métaphorique (l'ange, l'arbre universel) – n'est en fait que le

⁵ Il vaut la peine de relever, à ce propos, que la seule section de *Pierre écrite* dont le motif du rêve soit absent est justement celle qui porte le titre du volume et dont le motif principal est la mort.

premier d'une suite de neuf textes qui seule lui donne son véritable statut et qui s'achève ainsi :

*Dans les eaux du dormeur les lumières se troublent.
Un langage se fait, qui partage le clair
Buissonnement d'étoiles dans l'écume.
Et c'est presque l'éveil, déjà le souvenir.*
(PE 19, v. 5-8 nous soullignons)

Que la présence affirmée au début se dénonce à la fin comme rêve, rêve qui fait d'elle, comme d'un jardin d'où l'on aurait été chassé, un «souvenir», signale ce qu'on pourrait nommer, au sens propre, la *vigilance* qui commande à ces poèmes. Une vigilance qu'on peut d'ailleurs se plaire à retrouver dans la courbe qui unit ces neufs textes : du «soir» initial, «L'été de nuit» avance vers une sorte de minuit lumineux («Voici presque l'instant / Où il n'est plus de jour, plus de nuit, tant l'étoile / A grandi pour bénir ce corps brun...» 15, v. 1-3) puis, au-delà de la déchirure nocturne (PE 18), vers l'aube, ou plus précisément vers cette «nuit» qui «va finir» (PE, 19, v. 2) où l'éveil coïncide la naissance du jour. Ce mouvement de la nuit vers le jour règle d'ailleurs la marche de l'ensemble du volume dont il indique métaphoriquement le mouvement d'éveil. La suite finale, qui répond comme un vis-à-vis à «L'été de nuit», parle ainsi d'un soir où «la lumière s'attarde(rait) sur la terre» (PE 77, v. 1-2) et le dernier poème, qui dit le salut provisoire de l'illusion poétique, commence par affirmer que «Dragué fut le regard *hors de cette nuit*». (PE 81, v. 1). L'aube qui, dans *Hier régnant désert*, sanctionnait déjà l'avènement de la présence se voit ainsi reconfréter le même rôle dans *Pierre écrite*.

Reste que l'espace de cette nuit métaphorique, et du reste entrecoupée d'une série d'épisodes diurnes, aura dévoilé entre-temps l'essentiel de la matière poétique du recueil. Une matière qu'on peut caractériser, du point de vue qui est le nôtre, par le fait qu'elle est devenue le lieu d'une saisie *amoureuse* de la réalité : à la solitude si insistante des recueils précédents, solitude aggravée comme nous l'avons vu par les divisions internes du *moi*, succède dès *Pierre écrite*, et cela va de pair avec le sentiment accru de la réalité, le partage nouveau, et plus libre, d'un *nous*. Ce *nous*, qui répond étroitement à une vérité biographique, autorise ainsi une proximité à la fois plus intime et plus conifiante entre la parole et le réel. Remarquable est en effet, parfois, dans ce volume,

l'indistinction entre l'intérieur et l'extérieur, entre la métaphore et sa puissance d'actualisation concrète, entre l'invention et la réalité. Ainsi, par exemple dans l'admirable poème intitulé « Le Myrte », et notamment son second quatrain :

*Parfois je te disais de myrte et nous brûlions
L'arbre de tous tes gestes tout un jour.
C'étaient de grands feux brefs de lumière vestale,
Ainsi je t'inventais parmi tes cheveux clairs.* (PE 55, v. 5-8)

Sans doute, « Le Myrte » est l'un des poèmes les plus « heureux » de *Pierre écrite* et l'un des plus proches aussi de l'idéal poétique en jeu dans ce recueil. Emprunté à la troisième section, « Un feu va devant nous », qui est la plus immédiatement sensuelle du livre, celle dont le site se caractérise par la plus évidente matérialité, il formule l'un des moments-clés de cette dialectique qui cherche à authentifier l'acte de la présence comme enjeu de la poésie.

Car, si la construction du livre n'obéit plus de façon si étroite au devenir du sujet, si celui-ci connaît un certain effacement, il n'en reste pas moins le centre secret d'une dialectique centrale, celle qui se constitue du mouvement d'opposition et d'alliance entre le rêve et la réalité. Or ce mouvement est avant tout une émanation du *moi* dont il traduit le débat le plus profond.

A « L'été de nuit » succède, dans l'ordonnance du recueil, un poème qui, même obscur, signale le lieu de cette opposition dialectique qui régit tout le livre. Ce poème est le premier de la série des textes intitulés « Une pierre », qui sont, pour leur majorité, rassemblés dans la section qui donne son titre au volume. Que ces « pierres écrites » – dont le modèle secret pourrait bien être la pierre que déchiffrent les « Bergers d'Arcadie » dans le tableau de Poussin et dont l'inscription rappelle, comme l'a montré Panofsky⁶, l'omniprésence de la mort dans le réel, si arcadien fût-il – aient été composées pour la plupart avant les autres poèmes du recueil, comme en témoigne l'édition illustrée de 1959, ne doit pas faire perdre de vue la valeur contrastive nouvelle que leur confère leur reprise dans le volume de 1965 : ici encore l'antécédence poétique est déterminée par la forme et non l'inverse.

⁶ Erwin Panofsky, *L'Oeuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard 1969, p. 278-302.

Or ces «pierres», qui répètent chacune à leur façon le «Et in Arcadia ego», demandent à être comprises, elles aussi, comme l'un des moments de cette dialectique qui doit fonder pour le sujet l'espace poétique de la vraie présence. Moment du négatif, il est vrai. Les «pierres écrites» sont des tombes d'où surgissent des voix d'êtres morts qu'on peut interpréter comme autant de «rêves» – au signe inversé, certes – du même *je* qui, dans «L'été de nuit» rêvait une présence délivrée de la mort. Cette identification du sujet à des morts a un double sens. Rappelant l'horizon de finitude sur le devant duquel toute présence authentique se doit d'être pensée, elle marque aussi ce qu'on pourrait nommer une nouvelle tentation du *moi* – la tentation de s'enfermer dans un mode d'être où «l'éternité» conquise (l'éternité de la mort) figurerait une nouvelle forme de fuite devant les nécessaires ambiguïtés de l'existence.

«Pierre écrite» (la section) est encadrée par deux poèmes dont la fonction est justement de signifier la double valence de la mort dans le recueil. Le premier sert à introduire le motif, en affirmant le lien qui unit les morts aux vivants:

*Prestige, disais-tu, de notre lampe et des feuillages,
Ces hôtes de nos soirs.*

*Ils tirent jusqu'à nous leurs barques sur les dalles,
Ils connaissent notre désir de l'éternel.*

*La nuit parfaite dans le ciel criant son feu,
Eux sont venus d'un pas sans ombre, ils nous éveillent,
Leur parole commence au tremblé de nos voix.*

*Le pas des astres mesurant le sol dallé de cette nuit
Et eux mêlant à tant de feux l'obscurité propre de l'homme.*

(PE 31)

Les «hôtes de nos soirs» sont vraisemblablement les morts. Nés de l'illusion («prestige» devant sans doute se comprendre ici dans son sens propre) – illusion qui légitime en même temps la fiction qui va leur donner voix – ils n'en demeurent pas moins, simultanément, la conscience avertie des humains dont ils connaissent les désirs (v. 4), étant si l'on peut dire, l'instance de leur parole vraie (v. 7). Cette consubstantialité, qui a le sens d'un rappel (les morts rappelant «l'obscurité propre de l'homme») est renforcée d'une part par l'autonomie de ces «hôtes» auxquels est prêtée une activité réelle et de l'autre par l'extériorisation

du cadre, en vérité tout intérieur, dans lequel la rencontre de ces « hôtes » et du « nous » prend place. Ce qu'il faut retenir en outre à propos de ces morts, c'est que, visiteurs nocturnes – et cette insistance sur la nuit (v. 1-2, 5, 8-9) sert à établir le parallèle avec « L'été de nuit » – ils ont cette fois mission d'éveiller (v. 6) la conscience guettée par le leurre de son « désir de l'éternel ».

De là à identifier la présence véritable au « lieu » de ces morts, à préférer leur règne à celui de l'existence, il n'y a qu'un pas, franchi d'autant plus facilement peut-être que l'expérience de cette mort définit depuis longtemps pour Bonnefoy la nature profonde du réel. L'insistance de l'interrogation portée sur « le lieu des morts » – c'est là le titre de deux poèmes presque consécutifs (p. 33 et p. 35) – fait signe en ce sens, dans la mesure où elle semble porter son questionnement sur le lieu de la plus haute réalité. Ainsi le premier poème se demande-t-il :

*Parlent-ils, plus réels étant leurs mots,
Sont-ils l'esprit des feuillages ou des feuillages plus haut ?*
(PE 33, v. 3-4)

avant de formuler l'hypothèse :

*Peut-être gisent-ils dans la feuille du lierre,
Leur parole défaite
Etant le port de la déchirure des feuilles, où la nuit vient.*
(PE 33, v. 9-11)

ce qui revient, si l'on se souvient de l'ancienne allégorie des « Tombeaux de Ravenne » qui faisait de la feuille déchirée du lierre un élément exemplaire du réel⁷, à évaluer mort et présence.

Il s'en faut, bien sûr, qu'une telle égalité puisse avoir le dernier mot. Car si le sens de « Pierre écrite » est de réimposer la mort au cœur du rêve de la présence, cette mort risque à son tour – dès lors qu'elle ne serait plus ressaisie comme moment d'une dialectique mais comme règne autonome – d'entraîner le *je* qui la sollicite dans un nouveau rêve.

Paradoxalement, l'être mort, tel qu'il apparaît ici, n'est pas exempt, lui non plus, du désir de l'éternel dont l'un des sens de la section est de

⁷ Cf. *L'Improbable*, p. 29 : « Cette feuille infinie est présence pure ».

dénoncer le leurre. Comme si sa fonction «d'éveil» avait pour contrepartie une nostalgie, non moins grande que celle des vivants, de ce «sommeil» d'une présence sans fin. Ainsi l'une des mortes s'adresse-t-elle à la pierre qui la recouvre en lui demandant :

Répands le lait ténébreux, qui exalte

Ma force simple.

Soi-moi fidèle,

Nourrice encor, mais d'immortalité. (PE 34, v. 8-11)

Ce lait d'immortalité versé par une pierre à la présence éternelle figure le désir impossible du sujet : *désir* de substituer à l'*angoisse*⁸ de l'existence contingente le calme d'une sorte d'inexistence organique⁹ qui le sauverait, à la manière dont le sauvait l'imaginaire édenique de «L'été de nuit». Comme si «se faire pierre» pouvait actualiser, fût-ce dans le négatif, une présence qui se refuserait au *moi* vivant.

Ce leurre – qui représente l'un des moments les plus radicaux de la dialectique du sujet chez Bonnefoy – est, en vérité, insoutenable. Au point d'ailleurs que si le partage des «pierres écrites» est bien de le figurer, cette figuration ne va pas, à son tour, sans la conscience de l'illusion qu'elle met en scène. Le sens, d'ailleurs souvent obscur, des poèmes intitulés¹⁰ «Une pierre» semble être en effet plus d'une fois de formuler cette prise de conscience. Ainsi apparemment du poème suivant :

⁸ Cf. Le titre de la section finale de ce recueil.

⁹ Cf. «Alors je t'ai voulue au chevet de ma fièvre / D'inexister...» (PE 24, v. 5-6).

¹⁰ Obscurité qui tient avant tout aux présupposés poétiques du livre entier. Si, comme nous l'avons suggéré, *Pierre écrite* marque un pas visible en direction d'une certaine transitivity du dire, et donc d'une présence accrue du réel, cette transitivity ne s'accepte que sur la base d'un «resserrement» de la relation entre l'expérience privée qui donne sa substance au poème et l'universalité du langage. Dès lors pourra paraître obscur ce qui n'est qu'une allusion directe, mais inexpliquée, à un vécu ignoré du lecteur. On rejoint ainsi le genre de difficultés auxquelles nous avait habitués la lecture de Paul Celan. Qu'il y ait là une sorte de fatalité de la poésie moderne n'est pas douteux : une fois détruite l'illusion d'une réalité universellement partageable, parce que reconnue dans une plénitude inentamée, l'intégration d'éléments de plus en plus privés dans un dire qui s'efforce encore de parler en première personne est presque inévitable. Il reste alors à espérer que les mots employés soient assez concrets pour médiatiser une compréhension forcément différente de celle de l'auteur lui-même, mais néanmoins cohérente, ne fût-ce qu'à travers l'attention portée au fait «objectif» de leur position, de leur nombre d'occurrences ou des relations qu'ils entretiennent aux autres mots.

Deux ans, ou trois
Je me sentis suffisante. Les astres,
Les fleuves, les forêts ne m'égalaien pas.
La lune s'écaillait sur mes robes grises.
Mes yeux cernés
Illuminaient les mers sous leurs voûtes d'ombre,
Et mes cheveux étaient plus amples que ce monde
Aux yeux vaincus, aux cris qui ne m'atteignaient pas.
Des bêtes de nuit hurlent, c'est mon chemin,
Des portes noires se ferment. (PE 36)

La voix qui parle ici, et dont le caractère défunt est accentué par la disposition des vers en épitaphe, indique, selon nous, le double mouvement de cette identification de l'être à la mort puis de son désaveu. «Deux ans, ou trois» marquerait ainsi le début de la vie posthume. Vie «suffisante» dans la mesure où la locutrice y trouve l'occasion d'affirmer un mode de présence qui conjoint à l'incarnation suprême (du corps en décomposition) une sorte d'exaltation dans la conscience de se savoir à l'abri de l'angoisse, à l'abri des «cris» du «monde aux yeux vaincus». Cette «suffisance», qui n'est que l'orgueil du négatif replié sur soi et amoureux de soi – un peu à la façon dont Bonnefoy reprochera à Ucello de s'être enfermé dans l'extériorité nocturne du concept¹¹, – qui préfère le narcissisme d'une image toute-puissante de soi à l'expérience plus fragile, mais plus vraie aussi, d'une subjectivité qui affronte les inégalités du destin, n'est pas seulement insoutenable, elle est encore mensongère. C'est ce dont témoignent les deux derniers vers dont l'abrupt passage au présent doit sans doute être compris comme le signe d'une rupture. Au mouvement de l'amplitude orgueilleuse s'est substitué ici la clôture angoissante («des portes noires se ferment»), au dédain des «cris» du monde l'inquiétant «chemin» de ces «bêtes de nuit» hurlantes auxquelles le *moi* semble désormais livré. Le recours identificatoire à la mort se démasque ainsi dans sa vanité et son mensonge. Pour reprendre les termes d'un autre poème, «mourir a fait le lit de la nuit dans mon cœur» (PE 42, v. 4), et non pas, pourrions-nous ajouter, le lit de la présence.

«Pierre écrite» se termine, non par accident, sur un poème dont l'ambiguïté résume celle de l'expérience décrite à travers toute la section. Si «Une voix» (PE 47) manifeste déjà, notamment par rapport

¹¹ *L'Improbable*, p. 106-107 et aussi *L'Arrière-pays*, p. 62.

au poème que nous venons de citer, un progrès certain dans la lucidité avec laquelle le *je* y envisage ses rapports avec «l'obscur» d'un temps et d'une matière élémentaires, le dernier vers ne laisse toutefois de proclamer un mode d'être qui demandera, à son tour, d'être dépassé :

j'aimais, j'étais debout dans le songe éternel. (PE 47, v. 9)

Cet amour, reconnu simultanément comme songe et comme méconnaissance du temps (ainsi que le montrent les vers qui précèdent) se retrouve au début de la section suivante («Un feu va devant nous»), mais pour y connaître, précisément, une relativisation et une élucidation que tout le sens de la section est d'étendre à l'ensemble des instances du *moi*. D'une certaine façon, les trois premiers poèmes d'«Un feu va devant nous» tracent le mouvement qui va de ce songe à l'éveil. «La chambre», bien que déjà placé sous le signe de «ce matin» (v. 1), dit d'abord l'étape du sommeil :

*Et nous étions deux pays de sommeil
Communiquant par leurs marches de pierre
Où se perdait l'eau non trouble d'un rêve
Toujours se reformant, toujours brisé.* (PE 51 v. 5-8)

L'union, qui est aussi une union de la conscience avec le réel, comme l'a posé le premier vers qui parle de l'appel réciproque du «miroir» et du «fleuve en crue», se fait encore ici par le flux du rêve où le *je* et le *tu* semblent s'être retirés comme au lieu (au «pays») d'une autre réalité. Cette union si paisible, comme d'une conscience accordée avec elle-même (cf. la troisième strophe), et porteuse, indiscutablement, d'un moment de vérité dans la dialectique du sujet, va toutefois céder le pas, dès le poème suivant («L'épaule»), à un vœu qui résume en lui tout l'enjeu de cette section :

*O dans le bruissement du feuillage de l'arbre
Soit le masque aux yeux clos du rêve déposé!* (PE 52, v. 9-10)

vœu dont la portée semble augmentée si l'on se souvient que le feuillage fut l'un des lieux privilégiés du rêve qui ouvrait «L'été de nuit». Ce qui doit nous retenir ici est la prise de conscience manifeste dans la caractérisation du rêve : «masque aux yeux clos», ce dernier révèle la raison

de sa dénonciation nécessaire. Substituant un imaginaire à l'apparence réelle, c'est la substance même de l'arbre, si l'on peut dire, qu'il méconnaissait et qui sera retrouvée avec sa «déposition».

Ce renoncement au rêve, pour ouvrir sur une nouvelle connaissance et sur une expérience plus vraie de la présence, se comprend aussi, comme toujours chez Bonnefoy quand il s'agit d'une attitude du sujet, comme mouvement d'élucidation éthique. Méconnaissance du réel, le rêve, dans la mesure où il est une fuite dans le «nocturne», est aussi méconnaissance du «devoir» d'exister, au sens (rimbaldien) d'un affrontement diurne et lucide de la finitude. Dès lors, on ne s'étonne plus que le troisième poème de la section («L'arbre, la lampe»), qui s'achève par une revalorisation de l'aube, recoure, pour célébrer la nouvelle forme de connaissance, à une métaphorique d'ordre visiblement moral :

Toi aussi tu aimes l'instant où la lumière des lampes

Se décolore et rêve dans le jour.

Tu sais que c'est l'obscur de ton cœur qui guérit. (PE 53, v. 9-11)

Et de même, dans «La lumière, changée», est-il demandé au «Dieu qui n'es(t) pas» de découvrir

Le sens mystérieux de ce qui n'est que simple

Et fût tombé sans feu dans des mots sans amour. (PE 63)

Ce Dieu, d'être un Dieu de la présence-absence, est avant tout un Dieu de la représentation. Un Dieu des images avec lesquelles, pour ce qui est de leur statut au moins, il se confond. Aussi bien est-ce dans cette problématique de l'image que se résoud, dans la dernière section de *Pierre écrite*, le conflit majeur qui a structuré le livre entier jusque-là, en mettant au jour, du même coup, l'enjeu proprement poétique du langage dont s'est tissé le recueil.

D'une certaine façon, en effet, l'image a pris la place du rêve dans la dialectique qui informe «Le dialogue d'angoisse et de désir». Et cela par parenté naturelle. Car si le rêve voile la réalité, si son «masque aux yeux clos» est détournement de ce qui est, il n'en demeure pas moins, au moins virtuellement, le lieu d'incarnation du désir, lieu d'une prise de possession du sensible et même du sensible le plus sensuel. Or il en va de même pour l'image. *Agent* du rêve, promesse porteuse du désir,

l'image ouvre aussi l'espace d'une ressaisie en quelque sorte transitive du réel. C'est ce que nous apprend

SUR UNE PIETÀ DE TINTORET

*Jamais douleur
Ne fut plus élégante dans ces grilles
Noires, que dévora le soleil. Et jamais
Élégance ne fut cause plus spirituelle,
Un feu double, debout sur les grilles du soir.
Ici,
Un grand espoir fut peintre. Oh, qui est plus réel
Du chagrin désirant ou de l'image peinte ?
Le désir déchira le voile de l'image,
L'image donna vie à l'exsangue désir. (PE 79)*

L'enjeu de ce poème est d'ouvrir à une compréhension du pouvoir de l'image comme révélatrice du réel¹². Or cette compréhension passe par la reconnaissance de l'image en tant que telle : sa légitimation comme lieu, et formule, du désir incarné *et* sa relativisation par ce même désir. Tel est le sens des deux derniers vers : à montrer que la question de la réalité posée plus haut (v. 7-8) n'a de sens que dans une réponse simultanée, ils donnent à entendre en même temps que cette « image peinte », dont une saisie naïve dénoncerait le caractère médiat, est en vérité le seul lieu où l'immédiat puisse se saisir en tant que tel, sous peine de rester prisonnier de cette « exsanguité » d'un désir incapable de s'incarner. L'image est valorisée dans la mesure où elle n'essaye pas de se substituer au réel, mais où elle tente au contraire d'ouvrir à lui dans un mouvement qui rende justice à la fois au désir légitime du Beau et à une conscience qui dépasse son moment particulier par le savoir de sa propre relativité. Il ne s'agit pas, comme on le voit, d'instituer un « culte des images », mais de spécifier le vrai mode de saisie poétique de la présence. Comme le notera *L'Arrière-pays* à propos de Florence, et après avoir affirmé que « rien n'est immédiat » : « Et elle lui montra, leçon jamais par lui entendue encore, qu'on peut aimer les images, même si de chacune on reconnaît le non-être : tant il est vrai que toutes ces œuvres ensemble, ce n'est pas une annulation réciproque, mais un approufon-

¹² Sur le rapport, établi dans la première strophe, entre élégance et douleur, Cf. aussi *Un rêve fait à Mantoue*, p. 14.

dissement possible de soi, et pour finir le destin»¹³. En d'autres termes, l'image peut devenir, lorsqu'elle est employée en pleine lucidité et qu'elle reste consciente de sa propre nature, le lieu de cette fondation ontologique que le sujet n'a cessé de viser. A la fois opacité et transparence, elle se comprend dorénavant dans son double statut de vérité propre et de truchement. Plus précisément encore, l'image (qui n'est que le correspondant poétique du rêve) se voit reconnue ici comme le relais nécessaire d'un dire dont l'horizon reste celui d'une perception et d'une nomination immédiates et transitives. C'est là le sens de ce long poème en six parties qui ouvre la dernière section. La texture de ce « dialogue d'angoisse et de désir » est formée de l'opposition entre « l'imagination » ou plus exactement entre « l'imaginer » (le pouvoir de former des images) et la « terre ». Or si l'on considère le développement de cette opposition à travers les six parties du texte, on s'aperçoit que ce qui pourrait y passer pour un dépassement de l'image vers le dire transitif reste dans la dépendance de cette image. Le premier poème – dont le premier mot, « J' imagine », n'est sans doute pas un accident – débute sur la représentation d'un « ange » de nature fortement tellurique dont la « force » est invoquée pour mettre au jour une « terre saisie fertilisée » (PE 73, v. 9). Cet « ange » peut se comprendre comme une métaphore de l'image poétique, son « visage sacrificiel » (v. 2) résumant le destin de cette image érigée pour être ensuite traversée, sacrifiée, voire détruite. Car remarquons que ce n'est qu'une fois la « lumière » de cet ange répandue que le *je* semble reconnaître la terre simple qui l'entoure, pays, dit-il, « où je puis vivre » (v. 14) et qui, pour avoir précédé l'image (« Et je m'étonne alors qu'il ait fallu / Ce temps, et cette peine. Car les fruits / Régnait déjà dans l'arbre » v. 10-12) semble être resté invisible jusqu'à elle.

Cette médiation de l'ange (de l'image, si nous comprenons bien) conduit dès lors à une propitiation d'un « dire simple », transitif, où le « feu des mots de guerre se dissipe / Dans l'heureuse matière sans retour » (PE 74, v. 12-13), à un « éblouissement dans les mots anciens » (PE 75, v. 2) et même, semble-t-il, à un congé donné aux images :

*Nous n'avons plus besoin
D'images déchirantes pour aimer.*

¹³ *L'Arrière-pays*, p. 80. Sur la problématique de l'image et ses rapports au langage, Cf. notre *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers 1976, p. 62 sq.

*Cet arbre nous suffit, là-bas, qui, par lumière,
Se délie de soi-même et ne sait plus
Que le nom presque dit d'un dieu presque incarné. (PE 75, v. 6-10)*

Et le cinquième texte insiste sur le fait que :

*Imaginer
S'est déchiré dans le miroir. (PE 77, v. 8-9)*

Or cette rêverie d'une perception et d'un langage sans intermédiaire ne laisse pourtant de se retourner dans le dernier poème de la suite, qui en résume l'acquis, en une nouvelle invocation à l'ange (et donc, selon notre égalité, à l'image) – invocation destinée à provoquer « l'éveil » et comme la reconnaissance d'un pays devenu à travers lui (ou à travers elle) le lieu où vivre.

Qu'un « ange » puisse devenir une métaphore de l'image ne se comprend toutefois qu'en fonction des coordonnées propres à ce volume, et que le dernier poème du livre, « Art de la poésie », rend explicites. Le trait caractéristique de ce texte est en effet de placer sous ce titre visiblement esthétique un poème de propos moral. Or ce que cette contradiction nous enseigne justement est que « l'art de la poésie » ne réside pas dans l'actualisation d'une beauté de parole vouée à sa propre contemplation, mais au contraire dans le salut proprement existentiel de celui qui, à travers elle, a rejoint un lieu de vie possible.

ART DE LA POÉSIE

*Dragué fut le regard hors de cette nuit.
Immobilisées et séchées les mains.
On a réconcilié la fièvre. On a dit au cœur
D'être le cœur. Il y avait un démon dans ces veines
Qui s'est enfui en criant.
Il y avait dans la bouche une voix morne sanglante
Qui a été lavée et rappelée. (PE 81)*

La nuit est ici, comme dans les volumes précédents, le temps du négatif où l'être se voile en livrant le *moi* à l'errance du rêve. Que le regard ait été « dragué » hors de son domaine signifie donc son accès au « jour », à la « lumière » qui marque la fin du poème précédent. Les « mains », rendues à la tranquillité, et « séchées », rappellent peut-être le sang d'une culpabilité antérieure. Ainsi le suggérerait aussi bien l'emploi, au vers suivant, du verbe « réconcilier », privé de sa préposition habituelle, dans

le sens de « on a absous après pénitence ». Quant au segment suivant, il peut être compris de deux façons. D'abord, au niveau le plus littéral, comme une restauration de l'intégrité du vrai siège de la perception poétique. Mais « dire au cœur d'être le cœur », c'est affirmer aussi, au-delà de la tautologie et par-delà la faute, la nécessité d'un langage dont le principe d'identité soit l'horizon¹⁴. Le « démon » qui « s'est enfilé en criant » – et qui rappelle de loin le démon expulsé par Jésus selon Marc 5, 1-17 – ainsi que la « voix morne sanglante » peuvent sans doute s'interpréter comme un rappel des « démons » et des « voix » qui menèrent le sujet, surtout dans la seconde section, à s'identifier aux morts des « pierres écrites » et cela dans un renversement « démoniaque » de ce que l'exergue de *Douve* nommait « la vie de l'esprit ». « Art de la poésie » serait ainsi une sorte de constat fait par le *moi* libéré à la fin du livre et portant sur le *moi* qui en a traversé et assumé l'épreuve – d'où le dédoublement qui conduit aux tournures passives ou impersonnelles de ce poème.

Différemment, « Art de la poésie » peut se lire comme une interprétation de l'histoire de Leontes dans *Le Conte d'hiver* auquel on peut le rapporter mot pour mot. Dragué, lui aussi, hors de la nuit de son orgueil, réconcilié, rendu à son cœur autant que délivré du « démon » et de la « voix » qui menaçaient de le mener à sa perte, Leontes incarnerait ainsi, tout en rappelant l'exergue et la transition vers les « things new-born », l'itinéraire de la conscience poétique, tour à tour enfermée dans le château de son orgueil ou de son narcissisme et méconnaissant la réalité de ce qui lui est le plus proche, puis, au terme de l'expiation – qui se confond avec l'affrontement du quotidien désolé – « rappelée » par l'amour à l'ouverture au réel – ou, si l'on préfère la terminologie de Nygren dont le livre eut sur Bonnefoy un impact considérable, passant du stade d'un *éros*, confondant amour et possession, à celui d'une véritable *agapé*¹⁵.

¹⁴ Cf. « La poésie française et le principe d'identité », *Un rêve fait à Mantoue*, p. 121-125.

¹⁵ Anders Nygren, *Eros et Agapé. La notion chrétienne de l'amour et ses transformations* (trad. Pierre Jundt), Paris, Aubier 1944-1952, 3 vol.

DANS LE LEURRE DU SEUIL: Monde détruit et monde rédimé

Dans le leurre du seuil n'est pas seulement le plus grand ni, sans doute, le plus beau recueil d'Yves Bonnefoy¹, il est aussi la synthèse autant que la récapitulation de tous les recueils antérieurs. Cette fonction de rassemblement est déjà perceptible au niveau de la seule forme: contrairement aux trois volumes précédents, ce livre se présente comme un seul poème, certes divisé en sept parties, mais conçu d'emblée comme un tout. Aussi bien, cette unité signifie-t-elle que l'affirmation empirique du sujet, qui était manifeste, auparavant, dans la ponctualité des poèmes singuliers, va se voir ressaisie ici dans une courbe ainsi que dans un temps qui, visant à déployer l'espace d'un devenir, vont situer le lieu du sens au niveau de la structure globale, ou plutôt du jeu entre les différentes parties et leur mouvement, que cette structure autorise.

Différemment, *Dans le leurre du seuil*, peut se lire, et cela est nouveau chez Bonnefoy, comme une longue réflexion sur les ressources et les finalités de l'écriture, comme la «traversée» de celle-ci, menée à bien par la figure centrale ici du «passeur» qui est d'abord, sans doute, une figure de l'écrivain. Mais d'une certaine façon seulement. Si la réflexivité poétique fonde l'un des versants prospectifs de *Dans le leurre du seuil*, cette prospection ne tire son sens que de s'ouvrir à ce qu'elle vise: l'affirmation d'une présence, dont la poésie serait à la fois la transparence et l'énoncé des conditions – et le sujet, l'agent de celles-ci. Il n'est pas douteux, en effet, que *Dans le leurre du seuil* constitue dans l'œuvre

¹ Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France, 1975.

de Bonnefoy l'approche la plus exhaustive, et la plus essentielle à ce jour, de ce qu'il a lui-même nommé la *présence*, dont c'est sans doute le sens le plus profond de ce poème que de chanter l'avènement. Si ce livre peut passer pour l'aboutissement de toute la recherche antérieure, c'est au déploiement poétique de cette présence qu'il le doit.

Mais qu'est-ce que la présence, exactement ? Disons d'abord, par une première approximation, une substance et un lieu. La substance d'un lieu autant que le lieu de la substance (terrestre) ressaisis en un acte qui les pose comme tels tout en dévoilant la nature antithétique du geste par lequel il les saisit. La présence, dirons-nous, est le mode par lequel l'être et la subjectivité, situés dans le même lieu, entrent dans une relation d'ouverture créatrice. Vu sous cet angle, *Dans le leurre du seuil* trace le dévoilement progressif de cet acte, rythme le théâtre de son avènement.

À la différence des recueils précédents toutefois, le lieu de cette présence, posé d'entrée, ne varie pas, en contribuant par là à donner au poème l'un de ses grands niveaux d'unité. Ce lieu, comme nous le verrons, est réel, et sa nature référentielle n'est pas sans incidence sur le statut du langage. Mais ce qui compte davantage, c'est qu'il exerce la fonction d'un horizon, qu'à rejoindre le texte *réalisera*, en transformant ce qui n'était d'abord que métaphore en vérité poétique – lieu réel et lieu du texte venant ainsi à s'identifier, comme pour s'assurer, dirait Mallarmé, que le sujet est « bien là où il doit être »². De ce point de vue, *Dans le leurre du seuil* est l'authentification progressive (de la nature) d'un lieu donné tout d'abord comme rêve :

*Mais non, toujours
D'un déploiement de l'aile de l'impossible
Tu t'éveilles, avec un cri,
Du lieu, qui n'est qu'un rêve. (DLS 11)*

Ces vers, qui forment l'ouverture du poème, importent de plusieurs façons, et tout d'abord par la rupture qu'ils introduisent en tête. Le « Mais non » initial, s'opposant à quelque argument inconnu, marque en vérité l'inauguralité ambiguë de l'acte du poème : à la fois la rupture

² Mallarmé, *O.C.*, p. 481. Sur la problématique du lieu chez Bonnefoy, on consultera avec profit l'article de Roger Munier, « Le pays », *Critique* 325 juin 1974, p. 515-528.

qu'il introduit en tant que parole poétique qui commence et la relation maintenue au «dehors» inconnu, mais présent par la négation, de cette parole. Significativement, cette inauguralité qui place le sujet poétique sous le signe de «l'impossible» (v. 2) se retrouvera, accomplie, à la fin du texte. L'avant-dernière strophe de *Dans le leurre du seuil* parle, en effet, de «Finir, / Aile de l'impossible reployée» (DLS 120). Le «déploiement de l'aile de l'impossible» doit donc être compris comme le mouvement d'éveil de la poésie, éveil qui est simultanément prise de conscience de la nature à la fois réelle et irréelle de son objet : le «lieu», qui est l'objet du cri de l'éveil (du cri de la poésie), «n'est qu'un rêve».

Ce qui est revenir, comme l'on voit, à la problématique finale de *Pierre écrite*. Identifiant la présence au lieu, et celui-ci au rêve, *Dans le leurre du seuil* semble en effet, dans un premier temps, réactualiser la pensée poétique à laquelle avait abouti le recueil précédent. Mais cette réactualisation est aussi un dépassement. Le lieu en question, à la fois spécifique et métaphore de la terre, est d'emblée dessaisi de la valeur édenique que possédait encore le jardin du début de «L'été de nuit» :

*Regarde ! De tout tes yeux regarde ! Rien d'ici,
Que ce soit cette combe, cette lueur
Au faite dans l'orage, ou le pain, le vin,
N'a plus cet à jamais de silencieuse
Respiration nocturne qui mariait
Dans l'antique sommeil
Les bêtes et les choses anuitées
A l'infini sous le manteau d'étoiles. (DLS 12)*

Si l'Eden était unité, la question que le *je* découvre à présent est, au contraire, division :

*Pourquoi le sens
A-t-il coagulé au flanc de l'Ourse,
Blessure inguérissable qui divise
Dans le fleuve de tout à travers tout
De son caillot, comme un chiffre de mort,
L'afflux étincelant des vies obscures ? (DLS 12, nous soulignons)*

Tel est le point de départ véritable : le constat d'une séparation, grandie aux dimensions du cosmos (Cf. l'Ourse), entre l'être et le sens, dont ,

malgré son caractère «inguérissable», le poème tentera de se faire la resuture. Car prenons garde que si la division est posée ici comme le statut original de ce qui est, cet être n'est pas moins ressaisi, au niveau métaphorique, comme une *unité* contradictoire : la blessure opère « dans le fleuve de tout à travers tout » – image qui indique pour le moins une continuité, une homogénéité essentielles dans l'ordre du réel – marquant de son caillot (du sceau de la division) « l'afflux *étincelant* des vies *obscur*es », figure qu'il faut lire sans doute comme le mode antithétique sous lequel cette unité du réel peut être comprise.

Cette unité contradictoire d'une présence une et divisée, par laquelle le monde s'offre à la conscience, définit en même temps le statut du sujet, lui aussi, partagé entre son désir de transparence et son désir de sens et même, plus précisément, sur le plan de l'identité poétique entre son enracinement dans le langage et sa relation, hors-linguistique, à l'être ; divisé entre l'intuition d'une reformulation possible de l'Un à la fois promise, semble-t-il, et refusée par le langage et la conscience présente de sa division³. Si « le sens / Comme une barque à peine pressentie / Se dérobe de la couleur et de la forme », il reste en effet ce « souvenir qui serre le cœur / De la barque d'un autre été », d'un été de l'unité sans doute, et surtout cette question déterminante pour l'avenir du poème :

*Et pourquoi l'image
Qui n'est pas l'apparence, qui n'est pas
Même le rêve trouble, insiste-t-elle
En dépit du déni de l'être ? (DLS 13)*

soit l'assurance d'un lien, aussi irréductible que l'est sa rupture, entre cette « Image » – le langage – et cet « être ».

S'ouvre, dès lors, le chemin vers une conscience qui pourra, sinon surmonter la division, du moins penser la simultanéité nécessaire de ses termes. Ce chemin, que le poème va parcourir, requiert toutefois un agent. Une figure qui, en assumant la difficulté, accepte une nouvelle fois de se soumettre à son épreuve. Ce chemin requiert que le sujet poétique accepte de supporter cette division, si contraire à son désir d'unité, entre l'être et le sens, afin de fonder l'acte de sa nomination à

³De cette dialectique, Bonnefoy a donné une formulation réfléchie dans « La poésie française et le principe d'identité », *Un rêve fait à Mantoue*, p. 91-125 et notamment le chapitre VIII qui valorise la poésie anglaise comme saisie de l'Un.

une profondeur qui ne soit pas méconnaissance du «chiffre de mort», opérateur de la division.

Cette figure, figure du sujet au sens où Douve pouvait l'être, dans le premier recueil, c'est le *passer*. Figure ancienne, puisqu'on la voit déjà à l'œuvre dans *Douve*⁴, mais qui trouve ici une légitimation d'un tout autre ordre. Si le *passer* est bien, tout comme «l'informe nautonier» d'alors, celui qui traverse l'espace de la mort, ou l'espace qui conduit à la mort, il faut noter que la nature métaphorique de son nom vient s'insérer, au niveau de la chaîne signifiante, dans un tissu d'images qui transforme l'arbitraire de la métaphore en nécessité. La division entre le sens et l'être s'inscrivait, comme nous l'avons vu, au milieu du «*fleuve* de tout à travers tout», le divorce du sens s'y indiquant comme une «*barque*» qui s'éloigne. La nature «marine» du *passer* se voit donc d'emblée reprise en charge par un espace qui a fait de l'opposition de la terre et de l'eau son ressort principal⁵, opposition qu'il unifie dans sa figure. Passant de l'eau à la terre, le *passer* opère dans son trajet le mouvement qui assure, sur le plan symbolique, la transition vers la présence : si la section intitulée «Le fleuve» affirme la division, comme nous venons de le relever, celle qui a nom «La terre» sera le lieu de sa première réparation.

Entre les deux, «Dans le leurre du seuil» (la section) opère la liaison, qui permet que s'assure le passage à travers «le flot boueux», dans la «nuit / De la chaîne qui glisse au fond du fleuve» (DLS 15). A la manière, dirons-nous, d'une sorte d'impératif dont la forme anaphorique a pour sens de déployer toute l'étendue. L'emploi de l'anaphore est incontestablement l'un des deux ou trois traits stylistiques qui donnent son visage à ce volume, et non sans qu'il n'y ait là une nécessité. Cette figure est, en effet, le lieu d'un paradoxe : marque du rassemblement, indice d'identité par sa nature itérative, elle est aussi le moyen stylistique qui permet de dire l'infini de l'épars dont elle saisit à volonté, l'un après l'autre, les termes élus. L'anaphore constitue ainsi, si l'on peut dire, la matrice formelle de ce que la dernière section, anaphorique de

⁴ Dans le poème «Aux arbres», *Op. cit.*, p. 33.

⁵ Si l'invocation à l'être se fait par le truchement de la terre («O terre, terre / Pourquoi la perfection du fruit...» p. 13), l'espace du *je* a été d'emblée placé sous le signe de l'eau («Les choses de la nuit sont immobiles / comme une avancée d'eau dans la lumière» p. 11).

bout en bout, thématise sous le titre significatif de «l'épars, l'indivisible»⁶.

Cet épar, encore divisé à ce point, figure ce que nous avions spécifié sous le nom de finitude, soit à la fois l'opacité d'une matière (langage autant que réel) qui refuse de livrer son sens et sa résistance au désir de transcendance qui se «heurte» à elle. Mais cette finitude, marquée ici par son caractère négatif, est en même temps une nécessité. Elle est justement ce «leurre du seuil», c'est-à-dire ce «seuil» qui demeurera «leurre» aussi longtemps qu'il ne sera pas reconnu pour ce qu'il est vraiment, à savoir un principe d'ouverture, mais d'ouverture à ce qu'est le réel fini autant qu'à ce que ce dernier peut suggérer à l'esprit d'un dépassement de lui-même. De la nécessité de «heurter à jamais» qui, seule, mènera plus tard à la «certitude du seuil» (DLS 60), c'est-à-dire au désir purifié d'une terre aimée pour elle-même.

La figure du passeur se définit d'abord positivement, étant aussi bien celle de celui qui assume l'épreuve d'une confrontation avec un réel confondu ici avec la mort :

*Plus avant que le chien
Qu'on recouvre mal,
On t'enveloppe, passeur,
Du manteau des signes.
On te parle, on te donne
Une ou deux clefs, la vaine
Carte d'une autre terre.
Tu écoutes, les yeux déjà détournés
Vers l'eau obscure.
Tu écoutes, qui tombent,
Les quelques pelletées. (DLS 23)*

Le «manteau des signes» est vraisemblablement à comprendre comme le manteau des signes *connus* ou *convenus*, soit, en d'autres termes, des signes dont le tissu – tramé par les fils trompeurs d'une pensée qui s'est choisie avant sa confrontation à ce qui est – oblitère, plus qu'il n'éclaire, les véritables objets de la perception. De même pour les «une ou deux clefs» et surtout pour cette «vaine carte d'une autre terre», vaine parce que dessinant «l'autre» terre, celle des rêves ou du désir de transcen-

⁶Cf. la remarque de S. Agosti sur «l'effetto di opposizione all'interno di un'identità» réputée par lui «uno degli aspetti più tipici della poesia di Bonnefoy», *Op. cit.*, p. 170.

dance qui méconnaît la vérité de l'immanence, elle figurée par cette «eau obscure», libre d'aucun signe, matière sans visage que le passeur choisit comme le lieu propre de son appartenance.

Pour détachée que soit sa figure, le passeur ne demeure pas moins dans une position de labilité – on pourrait dire dans un rapport métonymique – qui permet au texte de glisser insensiblement du *je* (ou du *nous*) au *il* sans que l'espace (ni l'identité) de l'instance locutrice se trouve modifié. Aussi bien, la voix négatrice qui surgit peu après l'invocation à la «nuée du sourire qui bouge» (DLS 27-28) – voix qu'on réentendra beaucoup plus tard dans un sens quelque peu différent (DLS 88-89) – peut-elle être comprise comme s'adressant soit au *nous* qui la précède soit au passeur dont il est question sitôt après. Au reste, l'essentiel dans cette voix n'est pas tant son destinataire que sa fonction interdictrice. Cette interdiction, ce veto opposé à la demande de présence (indiquée par ses termes électifs que sont dans ce livre le pain, le vin, l'eau, l'enfant ou le nom) a une double raison : une raison de nature et une raison de position. Une raison de *position* en ce sens que la demande n'a pas encore enduré, à ce point de la quête, la distance nécessaire qui enlèvera à son objet son immédiateté illusoire (en termes hégéliens, on pourrait dire que la présence demandée ne consiste encore ici qu'en un immédiat abstrait). Une raison de *nature* en ce que, comme nous le verrons plus tard, le refus de la présence est une modalité consubstantielle de celle-ci. Plus profondément, cette voix est une partie du *moi* lui-même. A la fois au sens d'une sorte de *sur-moi* poétique inhibant l'approche de la présence et à celui d'une partie destinée à rappeler la dialectique d'appartenance de ce *moi* au réel – le vrai sens de l'interdiction étant peut-être de récuser la préséance de la subjectivité possessive sur la matière. De façon différente, ce renversement de la préséance du subjectif ouvre à une concrétion poétique accrue. Fondant le *je* comme visée des «choses»⁷, comprenons comme pure relation au sensible, il permet enfin l'intégration de ce dernier dans une poétique qui n'a cessé d'en désirer la proximité depuis ses débuts. «L'aristotélisme» de la position du sujet dans *Dans le leurre du seuil* n'entre pas pour peu dans la charge de concrétion de ce volume.

Non sans devoir toutefois affronter l'épreuve d'une traversée seconde,

⁷ Terme qui doit être compris ici dans son sens le plus noble. Cf. «... a commencé à germer / Le blé des choses du monde.» (DLS 34).

qu'on pourrait dire celle des eaux de l'art. La troisième section s'intitule «Deux couleurs», titre qu'il faut sans doute d'abord entendre en rapport avec cette notation située à la fin de la section précédente:

*Dehors
C'est encore le temps de la douleur
Avant l'image. (DLS 34)*

L'espace franchi entre les deux sections se comprenant dès lors comme l'intervalle menant au temps de l'image, soit à celui des «deux couleurs».

«Deux couleurs» renouvelle en effet d'une certaine façon le geste de dénudation qui présidait à «Dans le leurre du seuil», mais sur le plan de l'image que ces couleurs désignent:

*Plus avant que l'étoile
Dans le reflet
Creusent deux mains qui n'ont, pour retenir,
Que leur confiance.
Cherchent deux mains, brisées,
Pour mieux que l'or
Et que naisse la vie
De rien qu'un rêve. (DLS 39)*

Ce rêve, comme nous aurons à le voir, est le rêve de l'art. Mais ce qu'il faut noter dans un premier temps, c'est que, désignant une région qu'on oppose d'habitude au réel, il se voit décrit dans les mêmes termes que celui-ci. De la deuxième à la troisième section il y a une continuité dans le tissu métaphorique qui semble abolir les différences de nature qui distinguent leur signifié respectif (ici l'image, là le réel), et qui a pour sens, sur le plan poétique, de marquer l'analogie entre l'acte d'affrontement du réel dans l'existence et dans la création.

Cette continuité, qui est encore soulignée par la réitération, en tête, de la formule «plus avant que», qui a structuré toute la seconde section, trouve d'emblée à s'exprimer dans la présence centrale de l'eau. Cette eau, qui rappelle bien sûr l'eau que le passeur avait à franchir, et dont mention est faite tout à la fin de la section précédente, importe ici de deux façons. Comme métaphore de l'unité de ce qui est, d'abord, puis, comme surface réfléchissante et donc comme lieu naturel de l'image.

L'acte, posé d'entrée, des mains qui creusent plus avant que le reflet peut donc bien être compris comme une métaphore de l'art, lui aussi voué à faire naître, au-delà de tout or, la vie à partir de «rien qu'un rêve».

Cet acte trouve son fondement dans la confiance⁸. Une confiance qui, comme celle du passeur, comme celle du *moi* dénudé, a pour sens d'indiquer à la fois le risque encouru (ici, le risque de se perdre dans le leurre de l'apparence) et sa nécessité. Ainsi si «Je tremble d'aborder, enfant, sommeil, / A cette Egypte» (DLS 40), c'est-à-dire si je tremble d'aborder à cette nuit des reflets que constitue ici l'ensemble des signes de l'art, la voix de l'eau (voix de la conscience – ou de l'inconscient – poétique) ne s'élève pas moins pour inviter le *moi* à boire «au sens qui rêve», autrement dit pour l'inciter à faire confiance à cette nuit.

Cette incitation a valeur de promesse: promesse de l'image qui, pour être elle-même insaisissable («Aime sur moi, que tu ne peux saisir» DLS 41) et même, à la limite, ontologiquement nulle⁹, n'est pas moins propitiatrice de présence. Une fois l'eau bue, peuvent ainsi apparaître ces «Herbes d'avant le temps, pierres mûries / Couleurs autres, jamais / Rêvées si simples» (DLS 41), c'est-à-dire cet élémentaire à la fois à l'origine du temps et ayant subi son épreuve, qui est l'horizon du poème¹⁰.

On aura remarqué au passage la crainte exprimée «d'aborder... à cette Egypte». L'Egypte était déjà présente, dans la section précédente, par l'allusion à «La fille de Pharaon / Et ses servantes // Celles dont l'eau, encore / Avant le jour, / Reflète renversée / L'étoffe rouge.» (DLS 26). Elle se retrouve deux fois dans notre section. Tout à la fin, lorsqu'il est dit que «Le rouge des lourdes / Etoffes peintes / Que lavait l'Egyptienne (...) // A la parole» (DSL 43) et juste avant, d'une façon indirecte il est vrai dans la strophe dont est tiré le titre de la section:

*Plus avant que l'étoile
Dans ce qui est
Se baigne simple l'enfant*

⁸ On notera que cette confiance est mise en rapport explicite avec la création artistique à la fin de la dernière section (Cf. DLS 116).

⁹ Cf. *L'Arrière-pays* où il est dit «qu'on peut aimer les images, même si de chacune on reconnaît le non-être», p. 80.

¹⁰ D'une façon qui n'est pas sans rappeler le début de «The Dry Salvages».

*Qui porte le monde.
 Il fait nuit encore, mais lui
 Est de deux couleurs,
 Un bleu qui prend au vert
 Du faite des arbres
 Comme un feu se fait clair
 Parmi des fruits... (DLS 43)*

Cet enfant de deux couleurs, risquons-en l'hypothèse, est l'un des enfants élus de la peinture, Moïse. A la fois celui des grands tableaux de Poussin, dont le *Moïse sauvé des eaux* de 1638, au Louvre ¹¹, centré par la figure accueillante et drapée de rouge de la fille de Pharaon (dont les servantes sont vêtues, alternativement, de bleu et de vert) et celui de Véronèse, au Prado, tout entier structuré par l'opposition du bleu et du vert ¹². Dès lors, s'il est vrai que cet enfant résume en lui tout le sens de «Deux couleurs», l'acte artistique (poétique) demanderait à être compris comme cette *exposition* de soi sur les eaux de l'image, eaux qui se confondent ici avec la réalité elle-même (Cf. «Plus avant que l'étoile / Dans ce qui est / Se baigne simple l'enfant...») – véritable mort encourue dans la nuit des apparences et qui rendrait compte du «Je tremble d'aborder, enfant, sommeil / A cette Egypte» comme du péril – symbolisé dans l'enfant, soit dans celui que rien ne protège – enduré par le passeur/poète ¹³.

A cette exposition préside, ou plutôt répond, la figure de l'Egyptienne dans laquelle on peut reconnaître la dispensatrice de la promesse inhérente à l'art – féminité accueillante (le rouge est depuis *Pierre écrite* l'un de ses indices majeurs), première incarnation même de cette «mère de la beauté, mère du sens» (DLS 82) que sera, dans «Les Nuées», la figure réinterprétée d'Hermione, la Reine du *Conte d'hiver*. Il n'y aurait donc en définitive aucune hétéronomie, aucune différence de nature entre l'affrontement de la finitude par le sujet et celle de l'image par le poète,

¹¹ qu'on trouvera reproduit, en signe de prédilection, aux pages 112-113 de *L'Arrière-pays*.

¹² Il est vrai que l'indistinction de la formule «qui porte le monde» peut aussi faire songer au Christ, et d'autant plus s'il s'agit de peinture. Syncrétisme qu'il ne faut pas exclure, dès lors qu'il s'agit dans les deux cas d'un enfant, figure-clé d'une terre promise...

¹³ Le passeur se retrouve, avec nécessité, dans la dernière strophe de cette section: «Quand la perche a heurté / Est-ce le jour...» (DLS 43).

tous deux voués à une « Terre, mère » située au terme d'une « traversée » périlleuse dans l'un et l'autre cas¹⁴.

« Deux barques » confirme cette hypothèse, en réactivant, dans ce qui paraît tout d'abord la sphère de l'existence immédiate le vœu même de la création. S'adressant à sa compagne, le *moi* lui demande en effet d'accepter

*d'être l'indifférence, que j'étreigne
A l'exemple de Dieu l'aveugle la matière
La plus déserte encore dans la nuit.
Accueille-moi intensément mais distraitemment,
Fais que je n'aie pas de visage, pas de nom
Pour qu'étant le voleur je te donne plus
Et l'étranger l'exil, en toi, en moi,
Se fasse l'origine... (DLS 47-48)*

Importante est ici l'auto-comparaison du *je* à un Dieu qui, d'être aveugle, n'est pas moins celui qui informe (étreint) la matière et cela dans un acte qui, parce qu'il accepte de subir l'ascèse de l'aveuglement (de la « nuit », de l'obscurcissement du sens) et l'épreuve de la dénomination (« fais que je n'aie pas de visage, pas de nom ») verra le manque qui le fonde se muer en « origine », soit en présence. Demandant au *toi* de l'accueillir, le sujet lui demande en fait de se faire, semblable à l'eau, le lieu même de l'acte, de la transmutation poétique, elle aussi destinée à fonder une origine.

Rien d'étonnant dès lors à constater que la réponse du *toi*, enchaînant sur le motif de l'eau, évoque le souvenir d'une promenade à la fois adamique et en rapport avec la création du poème. Parlant de leur reflet sur l'eau trouble au fond d'une citerne (l'eau dont elle a dit plus haut qu'elle était ce « qui fait que nous sommes, n'étant pas »), c'est-à-dire d'une image analogue à l'image poétique, le *toi* n'hésite pas à affirmer en quelque sorte l'indistinction du monde de l'image et de celui du réel :

*Quel est le vrai de ces deux mondes, peu importe.
Invente-moi, redouble-moi peut-être
Sur ces confins de fable déchirée. (DLS 48)*

Les « confins de fable déchirée » sont, bien sûr, d'abord ceux de l'eau du puits dont il a été question. Mais non moins sûrement aussi ceux de

¹⁴ Sur l'assimilation implicite du poète et du peintre, Cf. notre *Yves Bonnefoy*, p. 65 sq.

l'image, de la parole imaginaire, qui est celle du poème – «l'invention» du *toi* par le *moi* («Invente-moi») y devenant figure de la création poétique. A preuve, sitôt après les deux vers qui synthétisent le plan de la création et celui de l'épisode remémoré:

*Comme Dieu le soleil levant je suis voué
Sur cette eau où fleurit notre ressemblance.* (DLS 49)

Qu'il y ait ici un écho de Genèse I,2 n'est pas douteux. L'insistance sur la nature démiurgique, divine même, du *je* a pour sens de réaffirmer tout le sérieux en jeu dans l'acte poétique dont il est le sujet. Mais à l'inverse de l'impression de puissance infinie qu'elle suggère tout d'abord, l'image du *moi-Dieu* ne s'accepte, dans le même temps, qu'en tant que rapport à la finitude, laquelle se voit thématisée dans l'image de la citerne devenue le but de l'infini dont l'eau est la substance métaphorique:

*Je murmure: C'est donc ce que tu veux,
Puissance errante insatisfaite par les mondes,
Te ramasser, une vie, dans le vase
De terre nue de notre identité?* (DLS 49)

De même que la puissance errante de l'eau semble trouver son vrai lieu dans ce vase de terre où s'incarne l'identité des deux êtres finis penchés sur lui, de même, faut-il comprendre, l'infini du désir poétique a-t-il à trouver son objet véritable dans la célébration d'une finitude semblable.

Ainsi du moins le suggère l'ensemble des présupposés de cette poétique qui trouve ici l'un de ses premiers aboutissements: l'immobilité décrite dans les vers qui suivent l'adresse à la «puissance errante» y menant, non par hasard, à ces yeux qui s'ouvrent à «enfin le jour» (DLS 50). Et, plus encore, le mouvement réflexif qui, une fois cette présence posée, s'attache à en conjurer la durée:

*Donne-moi ta main sans retour, eau incertaine
Que j'ai désempierrée jour après jour
Des rêves qui s'attardent dans la lumière
Et du mauvais désir de l'infini.
Que le bien de la source ne cesse pas
A l'instant où la source est retrouvée (...)
Donne-moi ta main et précède-moi dans l'été mortel
Avec ce bruit de lumière changée,
Dissipe-toi me dissipant dans la lumière* (DLS 50)

Au-delà du rêve, au-delà de ce « mauvais désir de l'infini » qu'est la méconnaissance de ce qui est proche, commence donc cette « source » que nous verrons plus loin coïncider avec « la terre » dans un renversement métaphorique dont le sens du poème est de manifester la nécessité. Demander sa main à l'eau, en ce sens, c'est actualiser ce pacte d'une relation directe avec la « matière la plus déserte », dans un espace de finitude reconnue (dans l'été « mortel ») et dans le sens d'une identité ayant dépassé (« dissipé ») le leurre d'un mode d'être qui ne serait pas de pure relation au dehors (« Dissipe-toi me dissipant dans la lumière »). Ainsi s'achève, une première fois, la « traversée » entamée dans « Le fleuve » et que sanctionne ici, dans une sorte de paix retrouvée, le passage des deux barques (« On dirait qu'une barque / passe... » DLS 51), bientôt immobiles pour avoir complété leur course (p. 51-52).

Il s'en faut pourtant que le passage à « La Terre » procède d'une transitivity si immédiate. Quelle que soit, en effet, la continuité intérieure de l'expérience décrite dans ce livre, l'acte de reconnaissance (de co-naissance, pour reprendre la métaphore de Claudel) de cette terre constitue un « saut » qui, s'il présuppose le cheminement que nous venons de décrire, ne se laisse pas simplement déduire de lui. De là, sans doute, le sens de cette rupture de la linéarité temporelle qui commande à la fin de « Deux barques » (DLS 53-55), et dont la fonction est de réintroduire, au cœur du développement métaphorique, la spécificité référentielle d'un lieu ainsi que celle des identités subjectives qui lui sont liées et qui vont devenir la clé du chant de la présence qui forme la seconde partie du poème. Renvoyant à un passé antérieur d'un ou deux ans (le poème parle du manteau de « l'autre année » (p. 53) puis de l'amandier « grossi après deux ans » (p. 54), ces trois pages préparent en même temps le « choc » de la rencontre réitérée d'un lieu qui se fera, dans sa ressaisie poétique, le théâtre d'une sorte de présent absolu.

Or, ce qu'il importe de relever tout d'abord, c'est que ce lieu qui va enfin se dévoiler dans sa nature véritable, est dit d'emblée identique à ce qu'il fut :

*Rien n'a changé,
Ce sont les mêmes lieux et les mêmes choses,
Presque les mêmes mots (DLS 59)*

Le véritable facteur du changement, l'opérateur du « saut » dont nous parlions, c'est la conscience, ou pour mieux dire, le pouvoir d'ouverture, d'accueil, de regard, du sujet branché sur ce lieu.

Ce changement de la conscience se comprend en fonction des deux grands « consentements » qui, mûris au cours des sections précédentes, s'affirment à l'origine de « La Terre » dont ils forment la trame essentielle : le consentement au primat de l'être sur la conscience et, dans le même temps, le consentement à une saisie du réel définie par la simultanéité. L'affirmation du primat de l'être constitue peut-être le point central, axial de tout le poème :

*Je crie, Regarde,
Ici a déposé un sel inconnu.*

*Je crie, Regarde,
Ta conscience n'est pas en toi,
L'amont de ton regard
N'est pas en toi,
Ta souffrance n'est pas en toi, ta joie moins encore.*
(DLS 63-64)

Le sens de ce cri est clair, qui pose l'origine de la conscience et des passions du sujet hors de lui, l'enlevant ainsi à sa spécularité solipsiste pour le soumettre à la juridiction de l'« ici », soit du lieu de rassemblement d'un réel dont les vers précédents ont énuméré quelques éléments privilégiés. Ce retournement est décisif : confronté au moment antérieur de l'incitation faite à la conscience de « heurter » le réel, il marque en effet le ralliement de ce point où, à travers et au-delà de ce heurt, se découvrent l'origine et la dimension ontologique de la subjectivité.

Que, sitôt cette subordination du *je* au dehors posée, le poème en réfléchisse la conséquence sur le plan de la création poétique, n'a dès lors rien d'étonnant : la position du sujet et le statut de l'œuvre sont depuis longtemps inextricablement liés chez Bonnefoy :

*Je crie, Ecoute,
Une musique a cessé.
Partout, dans ce qui est,
Le vent se lève et dénoue.
Aujourd'hui la distance entre les mailles
Existe plus que les mailles,
Nous jetons un filet qui ne retient pas.
Achever, ordonner,
Nous ne le savons plus.
Entre l'œil qui s'accroît et le mot plus vrai
Se déchire la taie de l'achevable.
O ratures, ô rouilles
Où la trace de l'eau, celle du sens
Se résorbant s'illimitent... (DLS 64)*

La première chose à noter de ces vers est leur caractère assertif qui, quoique intégré au mouvement métaphorique de l'ensemble, ne s'en donne pas moins comme discours réflexif sur la poésie. Du flux temporel non précisé des vers précédents, le poème a passé à un «aujourd'hui», qui est celui de l'acte d'écrire, et le *je* à un *nous* qui désigne dans son caractère collectif la situation poétique en général. Or, ce qui est mis en cause dans ces vers, comme a été ébranlée la préséance de la conscience sur l'être, n'est rien d'autre, justement, que le pouvoir ordonnateur de l'esprit dans sa prétention de s'asservir le réel en lui donnant forme d'œuvre. Tel est le sens de cette «musique» qui a cessé – musique close de l'œuvre, sans doute, au sens où le voulait, par exemple, la poésie symboliste – et que remplace le bruit du vent, qui est celui de l'«ouvert» du monde. Tel est le sens de ce filet dont la fonction paraît être moins de ramener quelque prise que de se faire prendre lui-même. Comme le formulent admirablement les deux vers centraux de ce passage, «entre l'œil qui s'accroît» pour se faire toujours plus accord au «dehors», qui reste l'objet primordial de la poésie et «le mot plus vrai», plus vrai pour être plus fidèle au regard «se déchire la tôle de l'achevable» et avec elle l'enveloppe formelle de l'œuvre. Il importe de souligner cette déchirure qui définit au plus près la «théorie esthétique» de *Dans le leurre du seuil* et, d'une façon plus générale, la position poétique de Bonnefoy, sa réponse au problème de la «modernité». Laquelle se révèle ici d'un anti-mallarméisme foncier – le sens du poème n'étant pas de constater avec désespoir l'inéluctabilité du «hasard» (de la contingence, du réel) dans l'œuvre, mais, au contraire, d'égaliser celle-ci autant que possible à ce «hasard» auquel il est demandé substance et lumière en vertu d'un processus d'échange (le réel nourrit l'œuvre qui l'éclaire en retour) fondé dans la soumission commune de l'écriture et de la réalité à la loi du temps: c'est la «rouille» qui répond ici à la «rature», ce qui signifie que l'échange entre les deux sphères doit être placé sous le signe de cette *durée* en dehors de laquelle leur vérité singulière resterait indévoillée. La dialectique de l'acte créateur part donc de l'opposition de l'être (ici «l'eau», métaphore de l'être) et du sens, lequel est identifié ici au langage. Mais en même temps, cette opposition se redouble à l'intérieur de ses termes. Le langage, Bonnefoy est assez mallarméen pour le savoir, n'est pas cette pure transitivité qui assurerait à ses objets une identité sémantique univoque. Lui-même articulé sur la tension qui sépare et unit sa fonction analogique et sa fonction onto-

logique, il demande à son tour – et c'est là le sens de l'écriture – tout le travail d'une « main œuvrante » pour libérer sa fonction primordiale sans laquelle il resterait menacé par la clôture du repli sur soi. Travail mené à force de ces « ratures » que nous avons vues, et qui sont les signes du temps, mais aussi de ce « hasard » que peut être, dans sa vertu éclairante, la vérité de l'immédiat :

*Ici l'ailleurs étreint
La main œuvrante
Mais quand elle dévie dans le trait obscur
C'est comme une aube. (DLS 65)*

Cette « aube » que représente l'intrusion du réel dans l'espace de l'œuvre consacre ce renversement de la préséance du sujet sur l'être qui, comme nous l'avons vu, formait le point axial de « La Terre ». Renversement qui culmine à la fin de cette section dans la longue suite litanique des identifications consentantes du *moi* (DLS 74-76). Ces identifications, il faut le remarquer, s'articulent selon les quatre éléments qui définissent traditionnellement le réel. Si « les pierres du soir » peuvent passer, par raison de contiguïté autant que de nature, pour équivalentes à la terre, on peut noter en effet que le *moi* s'égale successivement à l'eau (« oul, moi la flaque... l'iris... de l'eau »), au feu (« Et moi le feu, moi / La pupille du feu ») ainsi qu'à l'air (« Moi la nuée »). Ces égalités du *moi* qui, au-delà de l'organique, vont à comprendre aussi bien la nuit, la maturité et même le sommeil, sont toutes fondées par et dans la même formule du « Oui, moi je consens ». Ce consentement, d'autant plus absolu qu'il revêt une forme intransitive, doit être compris comme l'accomplissement des exhortations précédentes qui tendaient, poussant le *moi* (notamment au début de la seconde section) à (se) heurter à la contingence, à le faire consentir à celle-ci. Ce que rappellent les vers suivants :

*Et moi, la voix
Qui a tant désiré. Moi le maillet
Qui heurta, à coups sourds,
Le ciel, la terre noire. Moi le passeur... (DLS 75)*

Que le passeur réapparaisse ici rappelle que tout le sens du passage – et avec lui de la poésie – aura été d'aboutir à ce consentement faisant de la subjectivité l'épouse d'une réalité saisie dans l'intégrité de sa nature (les

quatre éléments) et de son étendue (ce que disent, dans l'opposition qu'ils tracent du bas et du haut, de l'eau et du feu, les trois vers qui suivent :

*Moi la barque de tout à travers tout,
Moi le soleil,
Je m'arrête au faite du monde dans les pierres. (DLS 75)*

et faisant de la parole le lieu d'une délivrance enfin à la mesure de ce qui était visé jusqu'ici de la présence :

*Parole
Décrucifiée. Chanvre de l'apparence
Enfin rouie. (DLS 75-76)*

Ce qu'il faut marquer toutefois est que la charge ontologique accrue du *moi* qui se dessine à travers la litanie finale de « La Terre », et dans laquelle on peut voir sans doute à juste titre l'horizon ultime de cette section, n'est rendue possible que par le fond de négativité qui la précède. D'une part, les vers antérieurs au consentement assimilent le *je* et le non-être :

*N'étant que la puissance du rien,
La bouche, la salive du rien,
Je crie... (DLS 73-74)*

N'étant rien « en soi », le sujet peut devenir ce pur rapport à l'être, ainsi que nous l'avons vu. Mais ce premier niveau de négativité demande à être complété. Car si c'est le non-être du sujet qui lui assure son être, inversement, l'être, même s'il ne relève pas du sujet, n'en demeure pas moins fondé lui aussi par sa propre négation. Désignant la grande maison en ruine qui métaphorise à travers tout le recueil le « vrai lieu » de ce qui est, le sujet note, en effet, à son propos que :

*Ici fleurit le rien ; et ses corolles,
Ses couleurs d'aube et de crépuscule, ses apports
De beauté mystérieuse au lieu terrestre
Et son vert sombre aussi... (DLS 68)*

Ce qui prévaut, dès lors que cet espace privilégié est posé comme «rien», c'est la simultanéité. Une simultanéité qui touche autant l'identité du sujet que celle de ce à quoi il se rapporte:

*Je crie, Regarde,
Le signe est devenu le lieu.
Sous le porche de foudre
Fendu
Nous sommes et ne sommes pas. (DLS 66)*

A l'antithèse substantielle du «porche de foudre» (pierre et feu), fendu de surcroît, et qui marque l'ouverture à ce «lieu» où s'est incarné le «signe» de la présence, répond l'affirmation contradictoire du «nous sommes et ne sommes pas» dans laquelle on peut lire le statut véritable de l'ontologie poétique en jeu ici.

Cette ontologie de la simultanéité assure aussi bien le passage à l'avant-dernière section du livre, intitulée «Les Nuées» et, en particulier, à l'évocation, si riche de sens, d'une scène du *Conte d'hiver*. Mais pourquoi cette évocation?

Eh bien, une nouvelle fois sans doute pour la double structure du devenir et du simultané qu'offre la pièce de Shakespeare. Les scènes 2 et 3 de l'acte V du *Winter's Tale* auxquelles il est fait allusion ici sont les scènes où Leontes, qui vient d'expié pendant seize ans la faute commise jadis à l'endroit de sa femme et de Polixenes par une véritable *mortification* de même durée, va se voir progressivement restituer les êtres qui composent l'espace de sa *vie* – les scènes, donc, qui, à l'instar de cette section et de la section précédente, acheminent le processus du devenir vers son terme positif. Mais en même temps, notre passage (DLS 81-82) s'appuie très étroitement sur une réplique de la scène 2 au cours de laquelle un témoin rapporte les retrouvailles de Leontes et de son ancien conseiller Camillo en des termes dont le propre est précisément de s'articuler selon une simultanéité des contraires:

I make a broken delivery of the business; but the changes I perceived in the king and Camillo were very notes of admiration; they seemed almost, with staring on one another, to tear the cases of their eyes: there was speech in their dumbness, language in their very gesture; they looked as they had heard of a world ransomed, or one destroyed: a notable passion of wonder appeared in them; but the wisest beholder, that knew no more but seeing, could not say if th'importance were joy or sorrow; but in the extremity of the one it must needs be. (V,2, v. 9-19)

C'est indubitablement cet emploi du langage de la simultanéité qui retient Bonnefoy ici, et notamment l'expression – si fondamentale à ses yeux qu'il l'a placée en exergue – du «they looked as they had heard of a world ransomed, or one destroyed». A comparer, en effet, le texte de Shakespeare et sa transposition, on s'aperçoit que cette dernière, tout en temporalisant dans un présent narratif ce qui, dans l'original, est d'emblée posé comme un passé révolu, et en introduisant même l'appoint de ce «témoin, méditant, et qui s'éloigne», tend tout entière à résumer le sens de la scène dans la position terminale de cette affirmation qui, chez Shakespeare, n'occupe qu'une place intermédiaire. Cette «nouvelle / D'un monde rédimé ou d'un monde mort» – qui, dans l'agrandissement cosmique qu'elle représente d'une histoire toute personnelle, donne la mesure de l'absolu du sens en jeu dans le devenir antérieurement décrit – s'applique bien sûr aussi au poème lui-même dont elle indique la double virtualité: d'être le lieu d'une création à la fois propitiatrice de vérité, voire de salut, et menacée par la «destruction», la «mort» d'un sens qui ne serait que rêve, illusion.

Cette autoréférence d'une remarque s'appliquant d'abord aux personnages au poème en tant que tel est confirmée par le fait que la seconde série des allusions au *Conte d'hiver* (DLS 82-83) – nommément à la scène 3 qui retrace la «résurrection» d'Hermione – transforme d'emblée cette dernière en une figure poétique:

*Nuages,
Et ces deux pourpres, là-bas, un père, une fille,
Et cet autre plus proche, la statue
D'une femme, mère de la beauté, mère du sens,
Dont on voit bien qu'immobile longtemps,
Etouffée dans sa voix de siècle en siècle,
Déniée, animée
Par rien que la magie de la sculpture,
Elle prend vie, elle va parler. (DLS 82)*

Hermione, dans le texte de Shakespeare, est simplement belle et sensée. Qu'elle devienne ici «mère de la beauté, mère du sens» témoigne du rapport de réflexivité que *Dans le leurre du seuil* entretient avec son modèle, et, au-delà de celui-ci, avec soi-même, puisque, réciproquement, son destin théâtral métaphorise dans le poème les conditions de naissance de la beauté et du sens de l'acte de poésie: d'abord méconnue au nom de ce que «Deux barques» nommait le «mauvais désir de

l'infini» (DLS 50), Hermione, au terme de la pièce, est reconnue pour elle-même comme la source même de la sagesse et de la beauté, selon le même cheminement que celui que nous avons tenté de décrire à propos du recueil. Cette fonction réflexive d'Hermione est encore accentuée ici par le tour particulier que lui donne le vers qui note qu'elle a été «étouffée dans sa voix de siècle en siècle». Cet approfondissement temporel situe la conscience esthétique historique que Bonnefoy entend donner à son poème: la voix d'Hermione, avons-nous sans doute à comprendre, c'est la voix de la beauté. Les siècles qui l'ont étouffée, sont les siècles qui l'ont sacrifiée, «dénée», comme dit le texte, à leur idéal au lieu de l'écouter dans sa voix propre. Certes, Hermione, bien qu'appartenant par l'éclair à l'immédiat («Foudre ses yeux») ne confond pas simplement ce dernier avec le Beau. Elle reste «condamnée à suivre le rêve au flux stérile», ce qui signifie qu'elle sait – et le poème y reviendra bientôt – la nature fictive de l'art, le mensonge de sa forme. Mais elle sait aussi, là est sa puissance nouvelle, découvrir «de l'or dans le sable vierge», c'est-à-dire discerner, au reflux du rêve, et sur la plage rendue à soi de la contingence, les ingrédients d'une alchimie poétique nouvelle¹⁵, réfractaire aux mirages de l'idéal. Hermione, en un mot, retrouvée dans sa nudité réelle, serait la figure de la conscience poétique moderne selon Bonnefoy.

On pourra voir, du moins, une confirmation à cette interprétation dans l'enchaînement du texte qui, au-delà du ressaut de sa progression narrative (retrouvailles de Leontes et d'Hermione, fiction d'une seconde séparation, émergence du «nuage rouge» à l'Occident) conclut justement à l'éclosion du sens (entendons, aussi bien, du sens poétique) à partir du sol de la finitude:

*Aie foi, le sens
Peut croître dans tes mots, terre sauvée,
Comme la transparence dans la grappe
De l'été, celui qui vieillit.*(DLS 84)

Et ainsi que l'affirme avec force tout le passage qui suit, les éléments qui composent, dans le jeu de leurs contradictions, ce qui est décrit ici comme un «vrai lieu» (Cf. «Oui, que ce vrai, ce lieu déjà...» DLS 84)

¹⁵Cf. Jean Starobinski, «La prose du voyage», Yves Bonnefoy, revue *L'Arc*, 1976, p. 7.

ressortissent tous à cette « treille » profondément « terrestre » qu'a mûrie un devenir véritable.

Comparé à « La Terre », « Les Nuées » marquent donc, nous venons de le voir, un accroissement sensible du propos réflexif qui passe ainsi, le plus souvent, au premier plan. Cette réflexivité accrue n'est cependant pas une fin en soi, qui débouche à son tour sur ce qui n'a cessé d'être le support autant que l'horizon constant du poème entier : ce lieu de terre et de pierres rouges qui porte une maison en ruine en train d'être restaurée, et dont l'évocation coïncide avec l'effort de définir le site même de la présence. D'une certaine façon, on peut même dire que tout le sens du mouvement réflexif de « Les Nuées » n'aura tendu qu'à anticiper les deux grands aspects sous lesquels ce site est approché à la fin de la section. Le consentement d'Hermione (le consentement de Leontes à Hermione telle qu'elle est et celui d'Hermione elle-même) menant ainsi au consentement à la terre affirmé d'une manière si radieuse aux pages 94-96, d'une façon qui, notons-le, se comprend aussi bien comme mouvement de rédemption historique (de « Désir » à « Amour », d'Eros à Agapé, le poème trace le devenir du sujet dans cette sortie progressive de soi qui trouve dans l'enfant son accomplissement définitif). De même en effet que l'amour de Leontes est d'abord désir (dénaturé) et que la retrouvaille de Perdita s'effectue au moment où ce désir est devenu Amour, de même le télos esthétique est-il posé ici comme accueil de l'enfant qui symbolise l'ouverture à la réalité. Et, d'autre part, la réflexion sur la nature paradoxale de la parole poétique menant à la saisie, contrastive elle aussi, de cette terre à laquelle il vient d'être définitivement acquiescé :

*Dans la vitre embrasée de ce pays
Qui ressemble au langage : illuminé
Au loin, pierreux ici. (DLS 98)*

A tout le moins, cette double focalisation définit-elle l'éclairage des éléments dans la dernière section du livre « L'épars, l'indivisible », dont la fonction de rassemblement – de synthèse, dirait-on, s'il ne s'agissait au contraire de maintenir toutes les tensions – est évidente. « L'épars, l'indivisible » fait signe, toutefois, encore autrement : par son caractère de *litanie*¹⁶, manifeste dans la suite des « Oui, par... » qui le structure

¹⁶ Cf. aussi Ph. Jaccottet, « Une lumière plus mûre », Yves Bonnefoy, *L'Arc*, 1976, p. 24-25 qui méconnaît toutefois son sens.

dans son entier. Or ce caractère litanique nous importe de deux façons : par la nature *orale* de la parole poétique qui le constitue et par l'arrière-plan *religieux* évoqué par sa forme.

L'implication religieuse de la forme du «Oui, par...», qui assimile toute la dernière section à un vaste *Credo*, est d'autant plus remarquable que cette même forme a pour contenu un lieu dont l'un des aspects fonciers est sa nature profondément immanente (la seule référence explicite à un dieu transforme celui-ci en une apparence d'«agneau / Près de la fourgonnette» avant de noter que «ce visage // se dissipe» DLS 104). Cette contradiction ¹⁷ définit au plus près le mode sur lequel se dessine ici l'horizon de la présence dont le livre s'est fait la quête : une *incarnation* qui affirme d'autant plus vivement sa valeur pour ainsi dire transcendante qu'elle se pose plus décidément dans sa nature sensible, terrestre. Pris à témoin, les éléments invoqués ne témoignent que pour eux-mêmes d'abord, ils s'agrègent à ce consentement du *moi* qui n'a pas d'autre sens que de consacrer leur virtualité signifiante ainsi que leur dignité ontologique propres. L'énumération litanique semble avoir ainsi, pour reprendre le mot de Schelling, un caractère *tautégorique*, antérieur à toute fonction allégorisante ; elle renverse en tout cas le mouvement traditionnel de la sacralité en déduisant celle-ci des éléments du sensible au lieu d'investir ces derniers d'un sens *a priori* dont ils ne seraient que les supports transparents. De là, sans doute, la nature simultanément «aristotélicienne» et profondément religieuse du chant qui se dégage de cette dernière section, qui semble se réfléchir dans l'un de ses thèmes-clés, celui de l'Eden et du péché originel auquel il est fait au moins deux fois allusion. Le péché pour Bonnefoy – comme le montrait à sa façon la fable du *Conte d'hiver* – n'est rien d'autre en effet que le sacrifice de l'immanence au désir de l'infini. Redresser ce sacrifice, c'est donc, sinon effacer le péché, et sa tentation perpétuelle, du moins œuvrer à une purification, à une rédemption qui ne demandent pour médiateur qu'un simple enfant ; c'est, comme le dit un passage, endormir le serpent (la conscience tentatrice) en le soumettant à la matière et donner à espérer une parole réconciliée.

¹⁷ Cf. déjà dans *L'Improbable* : «La difficulté de la poésie moderne, c'est qu'elle a à se définir, dans un même instant, par le christianisme et contre lui.» (p. 169).

Différemment, la forme litanique met en relief l'aspect oral de la parole propitiatrice de présence. Cette oralité¹⁸, qui a du reste informé l'ensemble du livre, étant constitutive de la position poétique de Bonnefoy en général¹⁹, est plus que l'effet de l'organisation du discours poétique en une série de voix. Elle est un acte éthique. Contre le splendide isolement de l'écriture post-mallarméenne, contre l'autonomie graphique de la page constellée et, plus profondément même, contre le repli de la forme sur les seules ressources du langage écrit, l'oralité témoigne de la volonté de maintenir la fonction *allocutrice* de la parole au cœur de la création poétique, et par là d'ouvrir la clôture esthétique à son «dehors» primordial. Comme le pose le passage suivant:

*Car celui qui ne sait
Le droit d'un rêve simple, qui demande
À relever le sens, à apaiser
Le visage sanglant, à colorer
La parole blessée d'une lumière,
Celui-là, serait-il
Presque un dieu à créer presque une terre,
Manque de compassion, n'accède pas
Au vrai, qui n'est qu'une confiance, ne sent pas
Dans son désir crispé sur sa différence
La dérive majeure de la nuée.
Il veut bâtir! Ne serait-ce, exténuée,
Qu'une trace de foudre, pour préserver
Dans l'orgueil le néant de quelque forme,
Et c'est rêver, cela encore, mais sans bonheur,
Sans avoir su atteindre à la terre brève. (DLS 116)*

Compassion, confiance, les deux mots-clés de cet art poétique font signe ensemble vers cette préséance de *l'autre* (l'autre comme personne ou

¹⁸ Qui n'est pas sans effets directs sur le graphisme de la mise en page, dont on sait l'importance depuis Mallarmé. Comparée par exemple à celles de ses amis de la rédaction de *L'Ephémère*, la page de Bonnefoy se caractérise par son refus d'user de la matérialité typographique comme facteur sémantique. Si les points qui, de page en page, séparent les différentes strophes du texte figurent bien les silences, les intermittences ou les interruptions de la voix, celle-ci garde sa nature orale de bout en bout. *Dans le leurre du seuil*, au contraire d'un livre comme *Où le soleil* d'André du Bouchet, par exemple, est un texte qui peut s'entendre sans être vu.

¹⁹ Cf. Jean Starobinski, *Op. cit.*, p. 3-4.

l'autre comme élément du réel) qui, se substituant à la clôture de tout horizon démiurgique (« presque un dieu à créer presque une terre »), sert ici de critère de vérité, d'authenticité à la parole. En s'opposant par là, du même coup, à ce « néant de quelque forme », entendons de quelque forme repliée sur soi, « crispé(e) sur sa différence » qu'est l'écriture exclusive de l'immédiat : médiation qui n'atteint pas « à la terre brève », comme dit le texte.

L'oralité, ou du moins l'insubordination de la parole poétique à l'empire de la forme écrite (au sens, encore une fois, où l'aura voulu Mallarmé) irait donc de pair, si l'on en croit la logique du passage, avec la présence de l'immédiat. Et indubitablement, *Dans le leurre du seuil*, qui est de très loin le livre de Bonnefoy le plus pénétré du mode oral de dire, est aussi celui dans lequel cet immédiat, cette « terre brève » trouvent le plus à s'incarner, ne fût-ce que dans l'évocation des jours d'été passés dans l'abbaye en ruine qui forme le site électif du livre. Qu'il y ait ici le rêve d'une approche en quelque sorte transitive de la présence, d'un régime de nomination où la parole dirait l'être est évident. Mais c'est un rêve qui se sait et qui s'avoue comme tel. De même que l'acte de foi en la terre se posait déjà dans « Les Nuées » comme rêve (Cf. « Parles-tu, chantes-tu, enfant, / Et je rêve aussitôt... » (DLS 84), et la parole de plénitude également (Cf. « Je dis le rêve, / Mais ce n'est que pour le repos de mots blessés, » DLS 85), de même ici la présence, même ressaisie dans ses formes les plus concrètes (une boîte de sel durci, un sac de plâtre, un trou près d'une cheminée, une pelle, une pioche, des pierres, etc.) demeure-t-elle conscience d'être ce « rêve simple » d'un sens, qui reste simultanément marqué par sa nature déchirée.

Ainsi « L'épars, l'indivisible » récapitule-t-il les composantes essentielles de la poétique de Bonnefoy. Les composantes de ce livre tout d'abord qui, convoquées une dernière fois, trouvent dans cette section bâtie jusque dans son titre sur une suite de couples antithétiques à la fois leur statut et leur lieu définitifs. Puis, au-delà de ce livre, les composantes de ce qu'on peut raisonnablement considérer comme la poétique passée et future de notre auteur. Non seulement tous les *moments* des recueils antérieurs (la « mort » douvienne, la « durée » d'*Hier régnant désert*, la dialectique de la présence et du rêve de *Pierre écrite*) sont repris, intégrés et réinterprétés ici, comme nous l'avons vu, mais on peut encore penser que les hypothèses que nous avons tenté de définir à

leur propos serviront de base aux œuvres à venir. Non que le cheminement de Bonnefoy soit désormais marqué d'avance. Mais l'assise poétique sur laquelle *Dans le leurre du seuil* repose est d'une telle fermeté, d'une telle cohérence qu'on peut imaginer qu'elle servira à soutenir au moins la façon ultérieure de cheminer. Revenant, au cours d'une discussion, sur son intention de donner une suite à *L'Arrière-pays*, Bonnefoy la légitimait par le fait, disait-il, «qu'en vieillissant, on a le souci de ne rien laisser de côté, de ne rien exclure, là où, précédemment, on tendait au seul essentiel». De cet essentiel, *Dans le leurre du seuil* restera sans doute la formulation définitive. A charge, pour les autres livres, d'en porter la lumière dans des régions inexplorées jusqu'à là.

POUR CONCLURE

Qu'en est-il donc, en définitive, de la modernité poétique, qu'en est-il de la question du sujet ? Ces questions, qui ont guidé tout notre travail, demandent maintenant à être reprises de façon plus synthétique, et d'une manière qui nous servira de conclusion.

La première réponse qui s'impose doit toutefois nous conduire à spécifier ces questions de façon différente. Ce qui se dégage, en effet, de façon prioritaire, de nos analyses, c'est que la modernité n'est pas *une*. Eliot, Celan, Bonnefoy proposent, chacun à sa façon, des cheminements divergents. Ces divergences sont nécessaires, qui indiquent, autant que l'état de séparation d'une parole commune, la vérité particulière, idiosyncrasique, que la poésie a reconnue propre à sa condition. En ce sens, la question du sujet offre une perspective privilégiée, qui montre que si la modernité n'est pas une, les sujets qui la constituent, ne sont, eux, jamais qu'un. Mais dès lors, il est une question à laquelle on n'échappe plus : de quelle manière, sur ce fond de divergences, peut-on légitimer notre choix ?

Eliot, Celan, Bonnefoy – ce groupement peut frapper d'abord par sa disparité.

Disparité de langues en premier lieu. L'anglais, l'allemand, le français puisent à des sources communes, certes, mais non de la même façon. Outre leurs virtualités sémantiques, morphologiques et syntaxiques spécifiques, ces langues ont derrière elles, de surcroît, des histoires

qu'on ne peut simplement aligner¹. En d'autres termes, l'état synchronique de ces langues au moment où chacun de nos poètes les a prises en charge n'est pas simplement homogène, et cela ni sur le plan des implications historiques, politiques ou idéologiques ni sur celui des présupposés culturels. Commencer à écrire, ainsi que ce fut le cas pour Eliot, dans une langue marquée par l'époque victorienne avec, d'un côté Swinburne et de l'autre Whitman pour prédécesseurs immédiats ne peut être sans plus assimilé au fait d'avoir eu à faire face, étant Juif, à l'allemand de 1945 ou, pour Bonnefoy, à un français encore dominé par trois siècles de rhétorique oratoire.

Disparité – et cela découle de ce que nous venons de relever – de génération. Les premiers poèmes de T. S. Eliot datent de 1904-1905. Bonnefoy, lui, ne commence à publier qu'en 1946 et Celan que l'année suivante. Deux guerres mondiales et l'effondrement d'un monde – le monde du XIX^e siècle – séparent ces deux dates. Sans doute, le dernier *Quartet* est-il de 1942, mais cela n'empêche pas l'œuvre poétique d'Eliot de précéder dans sa totalité celles de nos deux autres auteurs. A la non-synchronie des états de langue s'ajoute donc celle des personnes, avec toutes les différences qu'engendrent la conscience de soi et du monde d'époques successives et de nations diverses.

Différences qui, au niveau des poèmes, se répercutent dans l'élaboration de ce qu'on pourrait nommer leur « *Zeitbild* ». S'il est un point, en effet, où Eliot, Celan et Bonnefoy divergent, ce point est celui de leur rapport au temps et à l'histoire. De l'anachronisme de Prufrock à la véritable *mort* que le temps connaît dans *The Waste Land* et à l'an-historisme des *Quartets* où le temps hésite entre une circularité (« *For history is a pattern / Of timeless moments* ») où « *What we call the beginning is often the end* »), que seule l'intrusion de la transcendance pourra orienter vers sa dimension eschatologique, et une originarité qui l'ouvre à une dimension antérieure à toute chronologie (« *A time / Older than the time of chronometers* »), toute l'œuvre d'Eliot se présente comme un *déni* de la dimension prospective ou constructive de l'histoire. Le temps éliotien est un temps qui semble ignorer l'avenir, un

¹ Le problème linguistique et culturel du rapport de ces trois langues est abordé de façon à la fois synthétique et détaillée dans l'ouvrage de George Steiner, *After Babel*, Londres, Oxford University Press, 1975. Cf. notamment p. 303 sq.

temps à deux plutôt qu'à trois dimensions² et, pourrait-on dire, un temps de la pure répétition, de la pure durée.

C'est *contre* cette durée que Paul Celan va construire son œuvre poétique. Si pour lui aussi l'histoire a figure de mort, cette mort, loin d'être comme pour Eliot une sorte de fatalité structurelle de la temporalité, est au contraire précisément datée, qui ne laisse plus ouverte que l'espace toujours plus étroit d'une ponctualité non-durative. Le paradoxe de la temporalité celanienne, c'est que, bien qu'aimantée par un avenir *utopique*, pour reprendre le terme de *Der Meridian*, elle ne peut chercher son futur (son «Toujours-encore») que dans la coïncidence d'un présent infiniment ponctuel, au statut de signe, avec un passé marqué par la destruction. Ainsi le temps celanien devient-il un temps de l'intermittence, de la non-durée, un temps du «méridien» dont le poème, parce qu'il naît de cette conjonction de signes, sera le lieu d'émergence et de formulation – un temps qui *naît* du poème et qui ne rayonne qu'à partir de lui.

S'il y a bien, chez Yves Bonnefoy, un anhistorisme qui rappelle quelque peu le temps éliotien des *Quartets*, il s'en distingue simultanément par sa dimension prospective. Forclose de l'espace poétique – du moins au niveau de ses signes immédiats – l'histoire y fait retour sous la forme d'une périodicité dont le cycle des saisons forme le modèle exemplaire. A suivre ainsi les images du processus de maturation, on montrerait sans peine, à travers tout le développement de l'œuvre, la *positivité* du vecteur temporel. Encore celle-ci demande-t-elle à être précisée. Jusqu'à *Hier régnant désert*, le temps propre aux poèmes d'Yves Bonnefoy est en effet un temps (du devenir) intérieur, subjectif, largement marqué par sa charge de négativité. Dès lors que cette intériorité s'extériorise (soit à partir de *Pierre écrite*), dès lors que, de subjectif, ce temps devient ontologique, le processus de maturation, tout en restant explicitement asserté, se double d'une modalité spécifique, que nous avons décrite comme sa dimension de simultanéité, qui l'enlève à toute affirmation simple, transitive, de soi.

Disparité enfin – et cela est plus grave – de langages: du pouvoir accordé au langage ainsi qu'au poète, son opérateur et son élève. Quel

²Sans doute, et c'est là son paradoxe, ce refus de l'avenir est-il, au moment du *Waste Land* en tout cas, la clé d'une extrême ouverture sur la réalité contemporaine. Nul poème, en 1922, n'est plus «moderne» que *The Waste Land*.

rapport, en effet, entre la quasi absolue dévalorisation des mots dans *The Waste Land* ou leur impuissance réfléchie dans les *Quartets* avec la non moins radicale promotion du langage en absolu chez Celan ou, au contraire, le recours à un symbolisme qui se découvrira finalement un moyen, et non plus une fin, chez Bonnefoy ? Quel rapport, disons, entre Tirésias, cette figure voyeuriste du poète, la réactivation du Lear fou dans le poème de Celan intitulé «Give the word» et le *moi* qui dit «comme Dieu le soleil levant je suis voûté / Sur cette eau où fleurit notre ressemblance» dans *Dans le leurre du seuil* ? N'y a-t-il pas là des divergences si entières qu'elles doivent nécessairement ruiner toute tentative d'homogénéisation ? Eliot, quand il cite un vers d'un autre poète, ne le fait qu'à la lumière de la parodie ; Celan, presque toujours, pour le retourner³ ; Bonnefoy, au contraire, en signe de fidélité ou d'allégeance. Comment concilier ces trois attitudes ? Ni la finalité ni la valeur accordées au langage ni la distance par rapport à lui ne peuvent ici se ramener à un dénominateur commun. *The Waste Land*, avec certains *Cantos* de Pound et le *Finnegans Wake*, est l'un des plus éclatants exemples de la babélisation poétique de la parole. L'œuvre de Celan, à certains moments, l'une de ses plus extrêmes réductions. Celle de Bonnefoy, à l'inverse, l'une des très rares occasions où le naufrage soit surmonté. Peut-on encore parler, de manière légitime, d'une même modernité ?

Et dès lors que la réponse à cette dernière question est, par nécessité négative – à un premier niveau d'évidence, du moins, mais qu'il faudra mettre en question à son tour – en quoi le choix qui nous a conduit à réunir ces trois poètes se justifie-t-il ? N'aurait-il pas mieux valu, par exemple, pour des raisons d'homogénéité, substituer à l'étude de l'œuvre de Bonnefoy celle de l'œuvre plus «négative» (et donc, en apparence, plus «moderne») d'Henri Michaux ? Ou différemment : en quoi Eliot est-il plus représentatif de la modernité que Pound ? Celan que Brecht ? Notre travail tomberait-il sous le coup d'un double arbitraire – arbitraire de la décision de traiter ces poètes *ensemble* et arbitraire de celle de les traiter *eux* de préférence à d'autres ?

Ces questions sont inéluctables, étant au reste parfaitement fondées.

³ Ainsi par exemple du vers de Verlaine («Ah ! quand reflleuriront les roses de septembre !») qui devient, à la fin du poème «Huhediblu» : «Oh quand reflleuriront, oh roses, vos septembres ?», *Die Niemandrose*, p. 75.

L'arbitraire du découpage que nous avons opéré est réel, qui n'a cessé d'ailleurs de nous préoccuper. L'hétérogénéité poétique d'Eliot, de Celan et de Bonnefoy est évidente, même au premier coup d'œil. Mais non de façon indépassable. Cette hétérogénéité, si irréductible soit-elle sur tel ou tel plan, n'est aussi bien que le terme négatif (qu'il faut toujours garder en esprit) d'une homogénéité plus profonde qui l'inclut comme l'un de ses moments. Sans doute, affirmer cela signifie-t-il substituer un *risque* à une certitude. Peut-être une telle affirmation reste-t-elle indémontrable. Il n'en est pas moins vrai qu'il est tout de même possible d'avancer quelques arguments en faveur d'une éventuelle démonstration.

Ce qui relie profondément Eliot, Celan et Bonnefoy – sans qu'il y ait là d'exclusive, mais non sans que ce lien, d'autre part, ne soit réel – c'est ce qu'on pourrait nommer, au sens le plus général de ce terme, une *conscience poétique* commune : la conscience de l'âge poétique auquel ils appartiennent. En ce sens, la remarque de Weinrich à propos de Celan, affirmant qu'il résume « dans sa personne et dans son œuvre un siècle de poésie européenne »⁴ vaut pour les deux autres aussi. Non pas seulement au sens où chacun d'eux a été un « poeta doctus », ce qui fut le cas, mais au sens où leurs poèmes présupposent d'emblée, de façon explicite ou implicite, une tradition à laquelle – fût-ce pour la rompre – ils ont conscience d'appartenir. Le premier mode de la modernité poétique est, paradoxalement, la conscience de sa secondarité. Eliot, Celan, Bonnefoy, au moment même où ils commencent à écrire, viennent *après*, et ils le savent. Si inaugurale leur parole se voudra-t-elle (surtout chez les deux poètes cadets), cette inauguralité ne sera jamais que dérivée, consciente d'une histoire qu'elle prolonge en la transformant⁵.

Cette histoire, ce lien commun, situe un lieu d'expérience, nous allons le voir. Mais elle consiste aussi dans la conscience d'une postérité d'abord poétique. Ce que nos trois poètes savent⁶ – par quoi nous

⁴ « Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik », *Akzente* 15, 1968, p. 39.

⁵ Cf. « Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously. » T.S. Eliot, *Selected Essays*, p. 14.

⁶ Ce que précisément, un Henri Michaux, au moment où il commence à écrire ne sait pas et, d'une certaine manière, ne voudra jamais savoir et ce que, d'une autre façon, quelqu'un comme Brecht à la fois accepte et refuse.

rejoignons le propos esquissé au début de ce travail – c'est qu'avant eux sont venues, libérant du même coup un regard neuf sur les œuvres antérieures⁷, les œuvres princes de Baudelaire, de Rimbaud et de Mallarmé. Oeuvres fondatrices en ce que, déployant à un degré jusqu'alors inconnu la solidarité constitutive de la poésie et du langage, elles ont élevé d'un coup ce dernier à la conscience de soi. Le donné fondamental de la modernité poétique n'est autre, d'abord, que cette conscience réflexive du langage dans laquelle le sujet trouve d'emblée le devoir de se situer. Il y a, depuis Baudelaire, une non-innocence du langage, ou dans l'approche du langage plutôt, qui est la condition de son emploi. Que cette non-innocence soit ressentie sur le plan sociologique (Eliot), historique (Celan) ou philosophique (Bonnefoy), c'est elle qui détermine la finalité propre à l'écriture chez nos trois auteurs. La *distance* par laquelle l'œuvre moderne signale à la fois sa possibilité, son autonomie et, disons-le aussi, son malheur trouve là son fondement. Sans doute, cela est vrai d'une façon générale. La caractéristique d'Eliot, de Celan et de Bonnefoy cependant est qu'ils méditent cette réflexivité, qu'ils prennent acte de cette non-innocence très largement à partir du trio des poètes français. Et cela non seulement, comme nous avons tenté de le montrer, au niveau de leur langage propre, mais aussi à celui des témoignages explicites que sont leurs essais ou leurs traductions. Si les deux essais d'Eliot sur Baudelaire sont relativement tardifs («Baudelaire in our Time» date de 1928, «Baudelaire» de 1930), ils témoignent tous deux d'une longue familiarité avec le poète français. Davantage, récapitulant les impulsions poétiques qui furent déterminantes à ses débuts, Eliot note dans «What Dante means to me» que «from him (= Baudelaire), as from Laforgue, I learnt that the sort of material that I had, the sort of experience that an adolescent had had in an industrial city in America, could be the material for poetry; and that the source of new poetry might be found in what had been regarded hitherto as the impossible, the sterile, the intractably unpoetic»⁸. Celan, lui, traduit «Le Bateau Ivre» en 1958, le «Rondel» de Mallarmé l'année suivante, «La Mort des pauvres» en 1960. Et quant à Bonnefoy, on peut dire que,

⁷ Par exemple, les «metaphysical poets» et les dramaturges élizabéthains et jacobéens pour Eliot, Hölderlin et Jean-Paul pour Celan, Sponde et le Baroque pour Bonnefoy.

⁸ T.S. Eliot, *To Criticize the Critic*, p. 126.

des «Tombeaux de Ravenne» (1953) à «L'Acte et le lieu de la poésie» (1958), du *Rimbaud* (1961) à «Baudelaire contre Rubens» (1969) ou encore à sa préface aux *Divagations* (1976), son œuvre critique tout entière s'est faite la méditation de l'apport et des réflexions propres aux trois prédécesseurs.

Si Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé ont imposé à ce point leur présence aux poètes ultérieurs, s'ils ont en quelque sorte modelé la conscience poétique moderne, ce n'est pas seulement par leur mise en relief du langage. C'est parce que ce langage leur servit à dégager, voire à fonder, un champ d'expérience dans lequel les poètes qui les ont suivis ont reconnu, préfigurés, leur bien et leur lieu propres. C'est vers cette expérience qu'il nous faut nous tourner à présent.

Vue du XXe siècle, l'expérience en question, ramenée à ses constituants essentiels, peut tenir en deux mots : la destruction et la transition. Destruction d'un monde et transition vers un autre monde. Destruction d'une parole et transition vers une parole nouvelle. Beaucoup de ce que nous avons tenté d'analyser chez nos trois poètes se rapporte à ce double mouvement. Mais il faut préciser. L'expérience résumée ici sous le nom de destruction signifie d'abord et avant tout expérience de la mort. S'il est un point, en effet, où nos poètes se rencontrent exemplairement, ce point tient à la place centrale qu'occupe chez eux la présence de la mort. Mort du sujet, en premier lieu, ou plutôt rencontre de la mort dans le procès constitutif du sujet. Chez tous les trois, cette rencontre est à la fois un *donné* et une *épreuve*. Un donné : chez Eliot, la mort indique l'état, le mode d'être du sol de la civilisation («the *dead land*») – mort qui affecte l'ensemble des locuteurs du poème, soit au niveau de leur idiolecte (ils ne parlent que des langages morts), soit à celui de leur discours (ils ne parlent, d'une certaine façon, que pour dire qu'ils sont morts). Chez Celan, la mort désigne le *lieu propre* du sujet, à la fois le lieu d'origine de sa parole et celui de son interlocuteur, le lieu de son dire et celui de son dit. Chez Bonnefoy, elle signifie le *souci* fondamental du sujet.

Une épreuve, ensuite. Religieuse pour l'Eliot des *Quartets* (Cf. «We die with the dying: / See, they depart and we go with them. / We are born with the dead: / See, they return and bring us with them»), presque mystique chez Celan (par exemple: «Wir waren tot und konnten atmen»), inhérente à la nomination poétique chez Bonnefoy («et je tiens Douve morte/dans l'âpreté de soi avec moi refermée. // Et

si grand soit le froid qui monte de ton être, / si brûlant soit le gel de notre intimité, / Douve, je parle en toi ; et je t'enserme / Dans l'acte de connaître et de nommer. »). Dans les trois cas, la mort n'est pas seulement une présence obligée. Elle est le signe même de la réalité, elle est ce qui fonde l'être à la fois dans la perception que nous pouvons en avoir et dans sa « vérité » propre. Ce n'est pas un hasard si, corrélativement à cette rencontre nécessaire sur le plan subjectif, ces trois œuvres ont eu, chacune à sa façon, à faire face à une perte de l'objet, si elles ont dû, fidèles en cela à la grande leçon de Baudelaire, définir dans et à travers la mort un réel qui risquait, hors de cette dernière, de verser dans l'irréalité d'une illusion

Sans doute, l'ampleur de cette mort, ainsi que son signe, varient-ils d'un auteur à l'autre. Chez Eliot, après avoir menacé d'envahir tout l'horizon, elle devient une raison de détachement à la fois désabusé et confiant dans une transcendance seconde. Chez Celan, qu'elle marqua de façon tragique, elle finit par devenir la réalité elle-même alors que chez Bonnefoy elle demeure le moment, crucial certes, mais dépassable, d'une dialectique du réel qui finit par l'intégrer. Il est d'ailleurs significatif, de ce point de vue, que les deux témoignages que nous possédons de Bonnefoy sur les deux autres poètes s'attachent au problème du rapport du réel à la mort. Dans « L'acte et le lieu de la poésie », Bonnefoy s'en prend à l'auteur du *Waste Land* en lui reprochant justement d'avoir méconnu, dans les figures de mort qui peuplent le poème, le lieu d'une possibilité d'être nouvelle. Contre le « réel réalisé, abouti » des images du *Waste Land*, il y aurait à reformuler la question d'un savoir nouveau qui consisterait à « connaître cette mort, cet anonymat, cette finitude » qui habitent les êtres et les choses et qui les « ruinent »⁹. Alors que, selon lui, Paul Celan est mort « pour que les mots et ce qui est se rejoignent » et, plus précisément, pour « trouver enfin pour lui ce que tout poème désire : l'union de la longue phrase et d'un peu de l'être qu'elle n'est pas »¹⁰.

Cette « mort » du sujet qui affecte du même coup le réel, ou cette « mort » du réel qui affecte le sujet, ne va pas sans ébranler aussi bien la question de la transcendance, qui lui est liée. Ebranlement qui se traduit à nouveau par une ambiguïté. C'est, en effet, l'un des traits communs à

⁹ *L'Improbable*, p. 172.

¹⁰ « Paul Celan », *RBL* 2/3, 1972, p. 91-92.

nos trois auteurs qu'ils se placent chacun sous le signe de la mort de Dieu sans pour autant faire par là profession d'athéisme. L'ambiguïté de Bonnefoy, de Celan et d'Eliot est que, à des degrés différents certes, la mort ou la disparition de la divinité leur sert de fondement pour une nouvelle forme de transcendance. De même qu'à la « positivité » d'un sujet devenu à lui-même son propre absolu, comme chez un Rousseau ou un Amiel par exemple, a succédé un sujet marqué par sa négation, de même la théologie poétique devient-elle ici une théologie négative. Pour nos trois auteurs – et c'est en quoi ils divergent d'autres poètes, leurs contemporains – l'absence de Dieu ne contredit pas sa nécessité, ni même son existence. Davantage, loin d'abandonner son nom, ils continuent de recourir à lui pour désigner une réalité dont le mode d'être paradoxal, est le gage de vérité. Si Dieu est parti, la structure (ou plutôt, la vocation) théologique demeure, et demeure même au point d'être constitutive de l'horizon devant lequel la parole poétique se doit d'advenir. De tous trois on peut dire, d'une certaine façon, que Dieu pour eux désigne le lieu où l'être et le non-être, reconnus dans la simultanéité de leur affirmation poétique comme vérité de l'existence, trouvent à se concilier. Il va de soi qu'à partir de cette similitude proprement structurale, les formes ainsi que le sens attribués à cette absence diffèrent. Ainsi chez Eliot qui, comme on ne peut l'oublier, devint le poète officiel de l'anglo-catholicisme (même si cette position releva autant d'une *pose* que d'une véritable foi), la déréliction d'une terre privée de toute rédemption va-t-elle servir à opérer le retournement d'une impuissance foncière du langage en une puissance d'*appel* qui pose Dieu comme son horizon. Dans la mesure où, dans les *Quartets*, la poésie se fait *prière*, le langage découvre sa vocation dans le dépassement de soi vers cette réalité extralinguistique dont Dieu est le pôle. Dieu, en d'autres termes, devient ici, par son absence même, la caution par laquelle l'impuissance des mots à le rendre présent signifie sa vérité.

C'est au contraire par la mort que le dieu celanien marque sa présence: «Gott, das lasen wir, ist / ein Teil und ein zweiter, zerstreuter: / im Tod / all der Gemähten / Wächst er sich zu»¹¹. La mort est, pourrait-on dire, sa preuve. Dieu juif au nom «imprononçable», il a, par le meurtre de son peuple, vu son pouvoir transmué en cette solitude qui est aussi bien celle du *je*. Ainsi le dieu celanien devient-il l'image en

¹¹ *Die Niemandrose*, p. 16.

quelque sorte absolue de la destruction que le sujet a dû subir et, comme lui insaisissable hors de la division d'un langage dont le retournement est devenu le principe d'authenticité: Niemand, dieu d'une *Mnemosyne* où le ciel serait devenu abîme à son tour¹², symbole de la distance, de l'étrangeté de l'être-au-monde.

Inversement chez Bonnefoy, le dieu naît de l'immanence. Si l'ancien horizon théologique subsiste, ce n'est ici qu'à abdiquer toutes les formes de ce que Bonnefoy nomme son excarnation. Dieu est le nom donné à la terre ressaisie enfin pour elle-même dans une plénitude qui est le lieu simultanément de son affirmation et de toutes les virtualités de sa signifiante. Il coïncide avec cette présence qu'il revient au langage poétique de formuler et qui, à la fois, est et n'est pas. Par exemple, dans *Dans le leurre du seuil* «Et tant vaut la journée qui va finir (...) Que tu peux nommer Dieu ce vase vide, / Dieu qui n'est pas, mais qui sauve le don, / Dieu sans regard mais dont les mains renouent»¹³. Ainsi, vouer la poésie à la présence, c'est aussi bien la vouer aux dieux, comme en témoignait en 1959 déjà ce texte récapitulatif des emblèmes poétiques en jeu ici, intitulé «Dévotion», qui s'achevait par l'invocation à ces «deux salles quelconques, pour le maintien des dieux parmi nous.»

Cette restructuration de la question de Dieu se reflète, inévitablement, sur le plan du pouvoir accordé, dans les poèmes, à la figure du poète. Comme nous avons essayé de le montrer, l'œuvre de nos trois auteurs raconte, conjointement aux difficultés du sujet, la fin de son pouvoir démiurgique. Sans doute, ce trait peut-il passer pour caractéristique de la modernité en général: il n'est guère d'œuvre au XXe siècle qui soit placée sous le signe de la démiurgie¹⁴. Le propre de nos trois poètes est qu'ils éprouvent toutefois le besoin de revenir sur cette fin en signalant par là leur appartenance à une tradition qu'ils ont conscience de prolonger. C'est en ce sens aussi que leurs œuvres, fondées dans la reconnaissance de la mort, s'articulent comme les moments d'une *transition* poétique et historique. Mort, le démiurge

¹² Cf. le poème «Mnemosyne» de Hölderlin où il est dit que «Nicht vermögen / die Himmlischen alles. Nämlich es reichen / Die Sterblichen eh an den Abgrund» (Mnemosyne, erste Fassung).

¹³ *Dans le leurre du seuil*, p. 68-69.

¹⁴ L'exception, bien sûr, est Claudel et dans une moindre mesure Perse, son disciple. Mais à quel siècle, à quel moment de l'histoire ces deux poètes appartiennent-ils vraiment?

entraîne dans sa chute celle d'une époque où la parole, s'appropriant les prérogatives de la transcendance, s'était voulue pouvoir absolu. Mais cette mort libère en même temps l'ouverture d'un mode de nomination où l'amenagement du pouvoir postulé se retourne en authenticité nouvelle. Ce n'est pas un hasard si le T.S. Eliot des *Quartets* note que la seule sagesse accessible consiste dans l'humilité : « The only wisdom we can hope to acquire / Is the wisdom of humility : humility is endless », si Celan, dans *Lichtzwang*, l'un des recueils les plus près du réel, avoue dans un poème de part en part réflexif que c'est « rendu à soi » (« gein-nigt ») que le (poète) destitué (der « Enthöhte ») prononce les paroles décisives : « Todes quitt, Gottes / quitt »¹⁵ ou si enfin, contre celui qui serait « Presque un dieu à créer presque une terre », *Dans le leurre du seuil* oppose le « vrai » d'une confiance accordée à ce qui est simplement.

Aussi bien cela revient-il, nouveau trait d'union entre nos trois auteurs, à faire de la poésie le lieu d'une éthique. Non pas seulement au sens où cette dernière devient l'objet, le thème du poème. Mais au niveau où la réflexion sur le langage, soustrayant celui-ci aux formes caduques des valeurs immanentes à la parole ordinaire, devient consciente qu'en redressant, qu'en réélaborant syntaxe et rhétorique, c'est l'ensemble de ces valeurs qu'elle engage dans cette réélaboration. « Il n'y a que de vraies mains, dit Celan, pour écrire de vrais poèmes » et cette affirmation se prolonge dans la mesure où pour lui, comme pour les deux autres, ces vrais poèmes ont pour enjeu même la vérité. La vérité de parole, certes, mais au sens où cette parole puisse provoquer l'adhésion morale de qui l'a écrite ou de qui la lit.

Inversement, et si profonde soit-elle, cette exigence éthique ne laisse de s'accompagner de la tentative de préciser *dans* le poème les paramètres mêmes en fonction desquels cette vérité osera s'affirmer. En d'autres termes, la dimension réflexive que nous avons dégagée tout au long de ce travail vient soutenir, comme son garant, la dimension éthique qui forme la destination de l'acte poétique. Des trois auteurs que nous considérons, il est possible de dire, nous semble-t-il, ce que Paul Ricœur disait du symbole : « Car le second immédiat que nous cherchons, la seconde naïveté que nous attendons, ne nous sont plus accessibles nulle part que dans une herméneutique ; nous ne pouvons plus croire qu'en

¹⁵ Paul Celan, *Lichtzwang*, Suhrkamp, Francfort 1970, p. 100.

interprétant. C'est la modalité «moderne» de la croyance dans les symboles; expression de la détresse de la modernité et remède à cette détresse¹⁶.» Sans doute, l'affirmation de Ricoeur vaut-elle avant tout pour la pensée philosophique. La poésie moderne est d'abord – et parfois, même, essentiellement, d'où son obscurité – position du «symbole», avant d'être son élucidation (encore, ce serait à montrer, que cette position soit elle-même souvent prédéterminée par une interprétation première). Il reste que c'est un trait distinctif de nos trois poètes d'intégrer le rapport «herméneutique» dans leurs textes mêmes.

Il semble donc légitime, en définitive, de poser que les différentes disparités s'articulent sur un fond de solidarité qui leur donne leur assise véritable. Eliot, Celan, Bonnefoy ne sont pas étrangers. Ils sont des représentants, certes autonomes, certes inconfondables, d'une des grandes tendances de la poésie moderne qui trouve dans leurs problématiques respectives un sol commun. Ces problématiques, nous espérons l'avoir montré, ont à leur tour leur centre de gravité dans la question du sujet. Sujet menacé, conscient de ses ambigüités, mais inlassablement réaffirmé par-delà tous les écueils. Sujet critique, toujours soucieux de préciser ce qui entrave son devenir. Sujet divisé, déchiré, mais qui sait faire de sa déchirure une route nouvelle. Sujet de qui l'on peut dire ce que Paul Celan – qui paya plus qu'aucun pour le prix de ses paroles – disait de la poésie:

«La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.»

¹⁶ Paul Ricoeur, «Le Symbole donne à penser», *Finitude et culpabilité II: La symbolique du mal*, Paris, Aubier Montaigne 1960, p. 327.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

T. S. Eliot

A. Œuvres d'Eliot

On trouvera la bibliographie complète des œuvres de T. S. Eliot jusqu'en 1968 dans:

GALLUP, Donald: *T.S. Eliot: A Bibliography*, Londres, Faber and Faber, 1969.

Les deux autres publications auxquelles nous avons eu recours et qui ne figurent pas dans cette bibliographie sont:

ELIOT, T. S.: *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, Londres, Faber and Faber, 1969

ELIOT, T. S.: *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, edited by Valerie Eliot, Londres, Faber and Faber, 1971.

B. Etudes sur Eliot

La bibliographie critique la plus complète à ce jour, mais limitée au seul domaine anglo-saxon se trouve dans:

MARTIN, Mildred: *A Half-Century of Eliot Criticism: An Annotated Bibliography of Books and Articles in English, 1916-1965*, Lewisburg, Pa, Bucknell University Press, 1972.

On la complètera par la bibliographie placée à la fin du recueil d'articles de *Zur Aktualität T. S. Eliots* herausgegeben von Helmut Viebrock und Armin Paul Frank, Francfort, Suhrkamp, 1975, p. 272-286.

Nous avons utilisé pour ce travail en particulier:

a) *ouvrages collectifs*

UNGER, Leonard, éd.: *T. S. Eliot: A Selected Critique*, New York, Rhinehart & Co. Inc., 1948.

RAJAN, B., éd.: *T. S. Eliot: A Study of His Writing by Several Hands*, Londres 1948.

KENNER, Hugh: *T. S. Eliot. A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1962

TATE, Allen, éd.: *T. S. Eliot (1888-1965). A Special Issue, The Sewanee Review LXXIV*, 1, janvier-mars 1966.

MARTIN, Jay, éd.: *The Waste Land. A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1968.

BERGONZI, Bernard, éd.: *T. S. Eliot, Four Quartets. A Casebook*, Londres, Macmillan, 1968.

MARTIN, Graham, éd.: *Eliot in Perspective: A Symposium*, Londres, Macmillan 1970.

LITZ A. Walton, éd.: *Eliot in His Time. Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

b) *ouvrages et articles consacrés entièrement ou en partie à Eliot*

DAY, Robert A.: «The «City man» in *The Waste Land*: the geography of reminiscence», *PMLA* LXXX, 1965, p. 285-291.

FLEISSNER, Robert F.: «Prufrock, Pater and Richard II: Retracing a Denial of Princeship», *American Literature* 38, 1966, p. 120-133.

GARDNER, Helen: *The Art of T. S. Eliot*, Londres, The Cresset Press, 2e éd. 1949.

GEORGE, A. G.: *T. S. Eliot: His Mind and Art*, Bombay, Asia Publishing House, 1963.

GERMER, Rudolf: *T. S. Eliots Anfänge als Lyriker (1905-1915)*, Heidelberg, Carl Winter, 1966.

GREENE, Edward J. H.: *T. S. Eliot et la France*, Paris, Boislvin, 1951.

HEADINGS, Philip: *T. S. Eliot*, New York, Twayne Publishers Inc., 1964.

JONES, Florence: «T. S. Eliot Among the Prophets», *American Literature* XXXVIII, 1966, p. 282-302.

KENNER, Hugh: *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, Londres, W. H. Allen, 1960.

MATTHIESSEN, F. O.: *The Achievement of T. S. Eliot. An Essay on the Nature of Poetry*, New York, Oxford University Press, 3e éd. 1959.

- MAXWELL, D.E.S.: *The Poetry of T. S. Eliot*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1952.
- SMITH, Grover: *T. S. Eliots Poetry and Plays. A Study in Sources and Meaning*, Chicago, The University of Chicago Press, 1956.
- UNGER, Leonard: *Moments and Patterns*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1966.
- WARD, David: *T. S. Eliot between two worlds*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1973.
- WILLIAMS, Helen: *T. S. Eliot: The Waste Land*, Londres, Edward Arnold, 1968.

Paul Celan

A. Œuvres poétiques

- Mohn und Gedächtnis*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1952.
- Von Schwelle zu Schwelle*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1955.
- Sprachgitter*, Francfort, S. Fischer Verlag, 1959.
- Die Niemandsrose*, Francfort, S. Fischer Verlag, 1963.
- Atemwende*, Francfort, Suhrkamp, 1967.
- Ausgewählte Gedichte*, Nachwort von Beda Allemann, Francfort, édition Suhrkamp 262, 1968 (désormais abrégé AG).
- Fadensonnen*, Francfort, Suhrkamp, 1968.
- Lichtzwang*, Francfort, Suhrkamp, 1970.
- Ausgewählte Gedichte*, herausgegeben von Klaus Reichert, Francfort, Bibliothek Suhrkamp 264, 1970.
- Schneepart*, Francfort, Suhrkamp, 1971.
- Gedichte in zwei Bänden*, Francfort, Bibliothek Suhrkamp 412-413, 1975.
- Zeitgehöft*, Francfort, Suhrkamp, 1976.

B. Autres textes

- «Edgar Jené und der Traum vom Traume», Vienne, 1948. Réimprimé dans *Die Pestsäule* 1, Vienne, 1972, p. 22-25.
- «Rede anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen», 1958. Réimprimé dans AG, p. 127-129.

«Kurzer Text über seine dichterische Arbeit», *Almanach de la Librairie Flinker*, Paris, La Librairie Française et étrangère, 1958, p. 45.

«Gespräch im Gebirg», 1959. Réimprimé dans *Das Atelier. Zeitgenössische deutsche Prosa*, hrsg. von Klaus Wagenbach, Francfort et Hambourg, Fischer Bücherei 455, 1962, p. 124-127.

«Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises», 1960. Réimprimé dans *AG*, p. 131-148.

C. Etudes sur Celan

a) ouvrages collectifs

Ueber Paul Celan (désormais abrégé *UPC*), herausgegeben von Dietlind Meinecke, Francfort, Edition Suhrkamp 495, 2e éd. 1973. Ce volume contient, p. 293-346, une bibliographie de quelque 300 titres.

Hommage à Paul Celan, Etudes Germaniques, 99, juillet-septembre 1970.

Paul Celan, Revue de Belles-Lettres 2-3/ 1972, Genève.

Paul Celan, Text + Kritik 53/53, janvier 1977. Contient une importante bibliographie, p. 88-104.

b) Livres et articles consacrés entièrement ou en partie à Paul Celan

ALLEMANN, Bodo: «Paul Celan», «Die Niemandrose», *Neue Rundschau* 75, 1964, p. 146-151.

– «Zu Paul Celans neuem Gedichtband «Atemwende», *Dichten und Trachten* 29, 1967, p. 6-11. Réimprimé dans *UPC*, p. 194-202.

– «Nachwort zu Paul Celan», *AG*, p. 151-163.

BOESCHENSTEIN, Bernhard: *Paul Celan: «Tübingen, Jänner»*, *Studien zur Dichtung des Absoluten*, Zurich et Fribourg en Brisgau, 1968, p. 177-180.

– «Lesestationen im Spätwort. Zwei Gedichte aus Celans *Lichtzwang*», *Etudes Germaniques* 99, juillet-septembre 1970, p. 292-298. Repris dans B. B.: *Leuchttürme*, Francfort, Insel Verlag 1977, p. 297-306.

– «Drostische Landschaft in Paul Celans Dichtung», *Kleine Beiträge zur Drost-Forschung* 1972/1973, p. 7-24. Repris dans B.B., *Leuchttürme*, p. 273-296.

FIRGES, Johann: *Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans ausgehend vom Wortmaterial* (thèse ronéotypée) Cologne 1959.

GADAMER, Hans-Georg: *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge «Atemkristall»*, Francfort, Suhrkamp 1973.

KILLY, Walther: *Elemente der Lyrik*, Munich, Beck, 1972.

- LYON, James K.: «The Poetry of Paul Celan: An Approach», *The Germanic Review* XXXIX, 1964, p. 50-67.
- MAYER, Peter: *Paul Celan als jüdischer Dichter*, Landau, 1970.
- MEINECKE, Dietlind: *Wort und Name bei Paul Celan*, Bad Homburg v.d.H., Verlag Gehlen, 1970.
- NEUMANN, Gerhard: «Die «absolute» Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans», *Poetica* 3, 1970 p. 188-225.
- NEUMANN, Peter-Horst: *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingue, Kleine Vandenhoeck-Reihe 286-287, 1968.
- *Wortkonkordanz zur Lyrik Paul Celans*, Munich, W. Fink, 1969.
- REXHEUSER, Adelheid: *Sinnsuche und Zeichensetzung in der Lyrik des frühen Celans*, Bonn, Bouvier, 1974.
- SCHWARZ, Paul Peter: *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*, Beihefte zur Zeitschrift *Wirkendes Wort* 18, 1966.
- SZONDI, Peter: *Celan-Studien*, Francfort, Suhrkamp, 1972.
- VIETTA, Silvio: *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*, Bad Homburg v.d.H., Verlag Gehlen, 1970.
- VOSWINCKEL, Klaus: *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt*, Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, 1974.
- WEINRICH, Harald: «Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik», *Akzente* 15 1968, p. 29-47.
- «Kontraktionen. Paul Celans Lyrik und ihre Atemwende», *Neue Rundschau* 79, 1968, p. 112-121. Réimprimé dans *UPC*, p. 214-225.

Yves Bonnefoy

A. Oeuvres poétiques

Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Paris, Mercure de France, 1953.

Hier régnant désert, Paris, Mercure de France, 1958.

Pierre écrite, Paris, Mercure de France, 1965.

Du mouvement et de l'immobilité de Douve suivi de *Hier régnant désert*, Paris, Poésie/Gallimard, 1970.

Dans le leurre du seuil, Paris, Mercure de France, 1975.

B. Essais et récits

L'Improbable, Paris, Mercure de France, 1959.

Un rêve fait à Mantoue, Paris, Mercure de France, 1967.

Rome 1630: l'horizon du premier baroque, Paris, Flammarion, 1970.

L'Arrière-Pays, Genève, Skira, 1970.

L'Ordalie, Paris, Maeght, 1974.

Rue Traversière, Paris, Mercure de France, 1977.

Le Nuage rouge, Paris, Mercure de France, 1977.

Pour une bibliographie plus complète, on se reportera à notre *Yves Bonnefoy*, Collection «Poètes d'aujourd'hui», Paris, Seghers, 1976, p. 183-187.

C. Etudes sur Bonnefoy

BONNEFOY, Yves: *L'Arc* 66, Aix-en-Provence, 1976.

AGOSTI, Stefano: *Il Testò Poetico*, Milan, Rizzoli, 1974, p. 143-175.

ALBERT, Walter: «Bonnefoy and the architecture of poetry», *Modern Language Notes* 82, 1967, p. 590-603.

ARNDT, Béatrice: *La Quête poétique d'Yves Bonnefoy*, (thèse ronéotypée), Zurich, 1970.

ATTAL, Jean-Pierre: «La Quête de Bonnefoy», *Critique* 21, 1965, p. 535-540.

BIGONGIARI, Piero: «La Metamorphosi di Bonnefoy», *Poesia francese del Novecento*, Florence, Vallecchi, 1968, p. 235-252.

— «La Poesia Imperfetta di Bonnefoy tra «Hier régnant désert» e «Pierre écrite», *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milan, Rizzoli, 1972, p. 283-323.

BLANCHOT, Maurice: «Le Grand Refus», *NRF* 14, 1959, p. 678-689. «Comment découvrir l'obscur», *Ibid.*, p. 867-879.

CAWS, Mary Ann: «Bonnefoy. Not the peacock but the stone», *The inner Theatre of recent French Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 141-170.

DELOFFRE, Frédéric: «Versification traditionnelle et versification libérée d'après un recueil de Bonnefoy», *Le vers français au XXe siècle*, éd. par Monique Parent, Paris, Klincksieck, 1967, p. 43-55.

GLISSANT, Edouard: «Note sur Bonnefoy et le chemin de la vérité», *Les Lettres Nouvelles*, 6, 1958, p. 583-587.

GOFFIN, M.-L.: «Du mouvement et de l'immobilité de Douve», *Revue de l'Université de Bruxelles* 9, 1956-1957, p. 404-410.

GORDON, Alex: «Things dying, things new-born», *Mosaic* VI, 2, 1973, p. 55-70.

- GROS, L.-G.: «Styllisation et invention», *Cahiers du Sud* 47, 1958, p. 264-270.
- JACCOTTET, Philippe: «Vers le vrai lieu», *L'Entretien des muses*, Paris, Gallimard, 1968, p. 251-257.
- JACKSON, John E.: *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», 1976.
- MUNIER, Roger: «Le Pays», *Critique* 325, 1970, p. 515-528.
- RICHARD, Jean-Pierre: «Yves Bonnefoy», *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Le Seuil 1964, p. 207-232.
- ROUDAUT, Jean: «Le Lit de la poésie», *Critique* 24, 1968, p. 635-647.
- SAILLET, Maurice: «Du mouvement et de l'immobilité de Douve», *Les Lettres Nouvelles* 9, 1953, p. 1167-1175.
- VERNIER, Richard: «Un récit de Bonnefoy», *The Romanic Review* 1972, p. 34-41
- «Prosodie et silence dans un recueil de Bonnefoy», *Studia Neophilologica* XLV, 1973, p. 288-297.

Autres auteurs consultés

- BAUDELAIRE, Charles: *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2 volumes, 1975-1976.
- LAFORGUE, Jules: *Oeuvres complètes*, Paris, Mercure de France, 3 volumes, 1922.
- MALLARME, Stéphane: *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- *Correspondance 1862-1871*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor, Paris, Gallimard 1959.
- MANDELSTAM, Ossip: *Le Bruit du temps*, traduit et annoté par Edith Scherrer, Lausanne, l'Age d'Homme, 1972.
- POUND, Ezra: *Selected Poems*. Introduction by T.S. Eliot, Londres, Faber and Faber 1959.
- RIMBAUD, Arthur: *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par A. Rolland de Renévill et Jules Mouquet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.
- SHAKESPEARE, William: *The Winter's Tale*, éd. by J. H. Pafford, Londres, Methuen. The Arden Shakespeare, 1972.
- VILLON, François: *Oeuvres*, éditées par A. Longnon, 4e éd., revue par L. Foulet, Paris, Champion, CFMA, 1967.

Autres études consultées

- ADORNO, Th. W.: *Gesammelte Schriften* 7, Francfort, Suhrkamp 1970.
- BENJAMIN, Walter: *Charles Baudelaire*, Francfort, Suhrkamp, 1972.
- BENVENISTE, Emile: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard 1965.
- BLANCHOT, Maurice: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard 1955.
- BUBER, Martin: *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg, Lambert-Schneider, 1965.
- FRIEDRICH, Hugo: *Struktur der modernen Lyrik*, Hambourg, 1956.
- JAKOBSON, Roman: *Essais de linguistique générale* (trad. Nicolas Ruwet), Paris, Minuit, 1963.
- LEVINAS, Emmanuel: *Difficile liberté*, Paris, Albin Michel, 1963.
- NYGREN, Anders: *Eros et Agapè. La notion chrétienne de l'amour et ses transformations* (trad. Pierre Jundt), Paris, Aubier 3 volumes, 1944-1952.
- PESTALOZZI, Karl: *Die Entstehung des lyrischen Ich*, Berlin, Walther de Gruyter, 1968.
- POULET, Georges: *La Distance intérieure*, Paris, Plon, 1952.
- RAYMOND, Marcel: *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Corti, 1929.
- RICOEUR, Paul: *Finitude et culpabilité II: La symbolique du Mal*, Paris, Aubier-Montaigne, 1960.
- *Le Conflit des interprétations*, Paris, Le Seuil, 1969.
- SARTRE, Jean-Paul: *L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert*, tome 3, Paris, Gallimard, 1972.
- STEINER, George: *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Londres, Oxford University Press, 1975.
- WESTON, Jessie L.: *From Ritual to Romance*, Cambridge, 1920.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

AVANT-DIRE	9
INTRODUCTION	11
<i>La question du sujet : articulation théorique</i>	11
Qu'est-ce qu'un sujet ? (12) approche linguistique (13) approche phénoménologique (14) ambiguïté (15).	
<i>La question du sujet : les avant-coureurs</i>	16
Charles Baudelaire (16) la réflexivité du poème (17) la modernité comme crise (18) désir d'infini et imaginaire (19) l'identification du sujet à un mort (20) Arthur Rimbaud : alchimie du verbe (23) une démiurgie de la première personne (25). « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » (27) Stéphane Mallarmé : l'importance du vers (29) le langage comme fiction (31) l'élision du sujet (32) « Hérodiade » (33) « L'Après-midi d'un Faune » (35) « Un coup de dés » (37) <i>Postérité d'une question</i> (38) <i>question de méthode</i> (40).	
T.S. ELIOT	43
<i>The Love Song of J. Alfred Prufrock</i>	45
Le sens du titre (46) l'aliénation de Prufrock (47) le temps comme répétition (49) confusion des ordres (50) la strophe d'Hamlet (53) l'ambiguïté finale (56).	
<i>Situation de Prufrock</i>	56
Le sens du rapport à Laforgue (59) l'armature abstraite (60).	
<i>Vers le mythe</i>	61
<i>Poems, 1920</i> : la veine satirique (63) les quatre poèmes français (65) « Gerontion » (67).	

<i>The Waste Land: Paroles du mythe et mythe de la parole</i>	67
L'unité rompue (68) l'unité de locution (69) le sens de l'ambiguïté (69) la dissémination de la parole (72) la classe des I (72) le « discours narratif » (79) le discours direct des figures (82) la fonction des citations (83) l'unité de sens (87) la circularité: la forme-sens (88) le montage: la simultanéité (90) lecture du sens (95).	
<i>Le tournant</i>	104
« The Hollow Men » (105) Le choix (106).	
<i>Vers la complétude: Four Quartets</i>	108
Le pattern (108) <i>Burnt Norton</i> (109) la question du prosaïsme (111) la dialectique du pattern et de la contingence (112) <i>East Coker</i> : le rapport du pattern et du sujet (117) le point de vue de l'Ecclésiaste (121) <i>The Dry Salvages</i> : langage et désincarnation (124) la sextine (127) sens et langage (129) <i>Little Gidding</i> : le rapport aux trois premiers Quartets (131) l'analogie à la prière (134) l'Histoire (135) la négativité: la Rédemption (139).	
PAUL CELAN	143
<i>La Contradiction</i>	145
La situation (145) « Die Hand voller Stunden » (146) la culpabilité (148) le langage de la tradition (150) le langage symbolique: « Kristall » (152) le langage allégorique « Umsonst » (154).	
<i>La réflexivité du sujet</i>	159
Insuffisance de la contradiction (159) la réflexivité poétique: « Mit wechselndem Schlüssel » (161) « Sprich auch du » (163) la conscience historique du langage: « Welchen der Steine du hebst » (168) la personne, le nom (171).	
<i>L'être et le signe</i>	174
La contradiction entre forme et fond (174) le retour du présent (175) la tendance au style nominal (178) « Sprachgitter » (180) le statut du langage (184) la matière de Bretagne (187) « Entwurf einer Landschaft » (189).	
<i>Poésie et différence</i>	192
Sens de l'identification à Mandelstam (192) le fondement biblique: « Radix, Matrix » (195) « Psalm » (198) « Benedicta » (204) « Eine Gauner und Ganovenweise » (206) la réflexivité (213).	
<i>Ponctualité du sujet et réalité du langage</i>	217
La fin du symbole: « Keine Sandkunst mehr » (217) rapport à Mallarmé (221) la ponctualité (223) la poétique du reflux: « Wortaufschüttung » (226) la conscience de l'ultime (233) l'unité du sujet et du Dieu dans la destruction (236).	

YVES BONNEFOY	241
<i>Le pays où mourir</i>	243
La composition (243) le vers (246) le sens de Douve (247) la rupture et le réel (252) les éléments mythiques (258) la salamandre (262) le temps (264).	
<i>Hier régnant désert ou le temps recommencé</i>	266
Les saisons noires (266) le temps (267) l'appel à la contingence (269) différence d'avec Eliot (271) la réflexivité (273) « Le Chant de sauvegarde » (277) « Le temps retrouvé » (281).	
<i>Pierre écrite : la présence et le rêve</i>	284
La transition vers la lumière (284) le rêve (287) la saisie amoureuse (288) l'opposition du rêve et de la réalité (289) le dépassement du rêve (294) l'image (295) « Art de la poésie » (298).	
<i>Dans le leurre du seuil : monde détruit et monde rédimé</i>	300
Un seul poème (300) la division originaire (302) le passeur (304) la présence refusée (306) « Deux couleurs » (307) sujet et transcendance (310) le chant de la présence (312) la « théorie esthétique » (314) la simultanéité (316) les allusions au <i>Winter's Tale</i> (317) versant religieux et oralité de la parole (320).	
POUR CONCLURE	325
La différence de langues (325) de « Zeitbild » (326) de pouvoir accordé à la parole (327) la conscience poétique commune (329) la mort (331) Dieu (333) l'éthique (335).	
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	337
T. S. Eliot	337
Paul Celan	339
Yves Bonnefoy	341
Autres auteurs consultés	343
TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES	345

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 10 NOVEMBRE 1978
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE DU « JOURNAL DE GENÈVE »
POUR LES ÉDITIONS DE LA BACONNIÈRE
À NEUCHÂTEL (SUISSE)

A LA BACONNIÈRE
COLLECTION LANGAGES
ÉTUDES LITTÉRAIRES

Collection dirigée par *Marc Eigeldinger* et *P. O. Walzer*

série jaune

Albert Béguin, Balzac lu et relu

- Création et destinée. Tome I: Essais de critique littéraire. Textes réunis et commentés par Pierre Grotzer.
- La réalité du rêve. Tome II de Création et destinée. Textes réunis et commentés par Pierre Grotzer

Léon Cellier, Parcours initiatiques

Pierre-Paul Clément, Jean-Jacques Rousseau, de l'éros coupable à l'éros glorieux

Victor Crastre, Poésie et mystique

Michel Dentan, C. F. Ramuz, l'espace de la création

Marcel Dietschy, La passion de Claude Debussy (ill.)

Jacques Duchesne-Guillemin, Etudes pour un « Paul Valéry »

Marc Eigeldinger, Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire

- Poésie et métamorphoses
- La philosophie de l'art chez Balzac
- Jean-Jacques Rousseau, univers mythique et cohérence

Uri Eisenzweig, L'espace imaginaire d'un récit: « Sylvie » de Gérard de Nerval

Jean-Carlo Flückiger, Au cœur du texte, essai sur Blaise Cendrars

D.-J. Franck, La quête spirituelle d'Albert Béguin

André Gendre, Ronsard, poète de la conquête amoureuse (épuisé)

Jacques Geninasca, Analyse structurale des « Chimères » de Nerval

Jean Godfrin, Barrès mystique

Pierre Grotzer, Albert Béguin ou la passion des autres

Albert Henry, « Amers » de Saint-John Perse, une poésie du mouvement

Walter Jöhr, Alain-Fournier, le paysage d'une âme

Alice M. Laborde, Sade romancier

François van Laere, Une lecture du temps dans « La Nouvelle Héloïse »

Maurice-Jean Lefebvre, Structure du discours, de la poésie et du récit

Jean Matter, Wagner l'enchanteur

Charles Mauron, Introduction à la psychanalyse de Mallarmé suivie de Mallarmé et le Tao et le livre

Georges Méautis, Pindare le Dorien

Jean-Pierre Monnier, L'âge ingrat du roman

Pierre Nguyen Van-Huy, La métaphysique du bonheur chez Albert Camus

Phan Thi Ngoc-Mai, *Pierre Nguyen Van-Huy* et *Jean-René Peltier*, « La Chute » de Camus, le Dernier Testament. Etude du message camusien de responsabilité et d'authenticité selon « La Chute ».

Claude Pichois, Baudelaire, études et témoignages, nouvelle éd. revue et augmentée

— Littérature et progrès: vitesse et vision du monde

Marcel Raymond, Etre et dire, études littéraires

— Paul Valéry et la tentation de l'esprit

— Vérité et poésie, études littéraires

Mario Richter, La crise du Logos et la quête du mythe—Baudelaire, Rimbaud, Cendrars, Apollinaire

Pierre Roulin, Paul Valéry, témoin et juge du monde moderne

James Sacré, Un sang maniériste, étude structurale autour du mot sang dans la poésie lyrique française de la fin du seizième siècle

Gérald Schaeffer, « Le voyage en Orient » de Nerval. Etude des structures

— Une double lecture de Gérard de Nerval, « Les Illuminés » et « Les Filles du Feu »

Jean-Louis Schonberg, A la recherche de Lorca (ill.)

— Juan-Ramon Jiménez ou le chant d'Orphée (ill.)

Sven E. Siegrist, Pour ou contre Dieu. Pierre Emmanuel ou la poésie de l'approche

Bernard Voyenne, C. F. Ramuz et la sainteté de la terre

Ouvrages collectifs, André Breton. Essais et témoignages recueillis par *Marc Eigeldinger* (éd. revue et augmentée)

— L'homme moderne et son image de la nature

— L'imagination créatrice

— Romain Rolland

— Jean-Jacques Rousseau (épuisé)

ÉTUDES BAUDELAIRIENNES

Collection dirigée par *Claude Pichois*, *Marc Eigeldinger* et *Robert Kopp*

Série bleutée :

- I. Les années Baudelaire, par *Robert Kopp* et *Claude Pichois*
- II. Collectif
- III. Collectif. Hommage à *W. T. Bandy*
- IV-V. Lettres à Baudelaire, publiées par *Claude Pichois* avec la collaboration de *Vincenette Pichois*
- VI-VII. Un mangeur d'opium, par *Michèle Stäuble*
- VIII. Collectif. Textes de *G. Antoine*, *M. Eigeldinger*, *A. Gendre*, *J. Geninasca*, *D. Oehler*, *D. W. H. Pellow*, *A. Pizzorusso*

